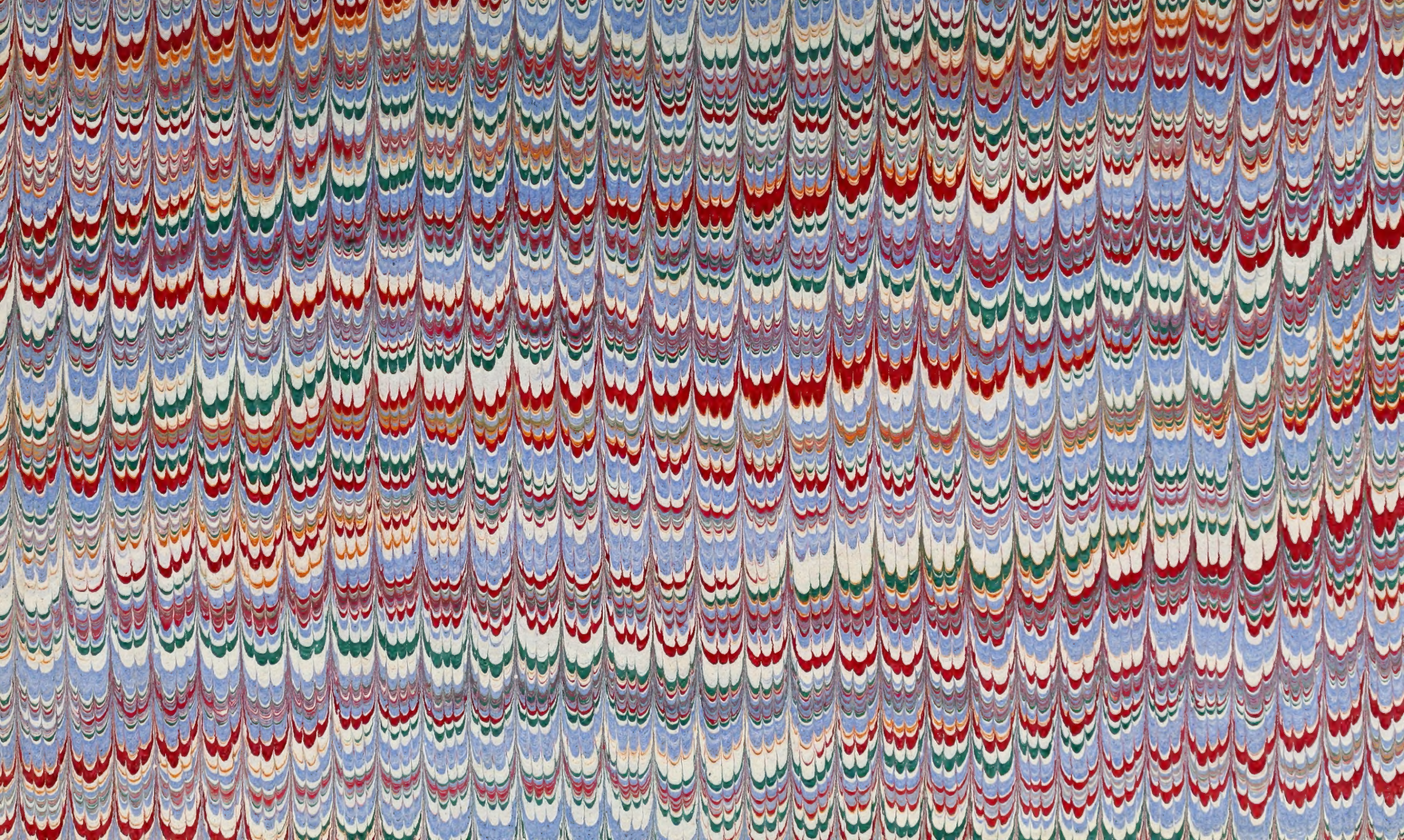


REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

RECUEIL MENSUEL

D'ARCHÉOLOGIE RELIGIEUSE

DIRIGÉ PAR

M. LE CHANOINE J. CORBLET

Correspondant de la Société nationale des Antiquaires de France et du Ministère de l'Instruction publique.

DIX-HUITIÈME ANNÉE

Deuxième série. — Tome II.
(XVIIIe de la Collection.)

ARRAS
A. PLANQUE ET Cie, IMPRIMEURS
Bureaux de la *Revue*
RUE DES ONZE-MILLE-VIERGES

PARIS
LIBRAIRIE CATHOLIQUE V. PALMÉ
Éditeur des *Bollandistes*
RUE DE GRENELLE-SAINT-GERMAIN, 25

MDCCCLXXV

LES ORIGINES

DE L'ORFÉVRERIE CLOISONNÉE

PRÉLIMINAIRES

J'appelle *orfévrerie cloisonnée* un travail particulier de joaillerie qui consiste à incruster *à froid* dans des cloisons d'or, ou, par extension, dans une plaque de métal découpée à jour, soit des pâtes vitreuses, soit des lames de verre, soit des pierres précieuses taillées en table, soit enfin des cabochons, disposés de manière à former un ensemble décoratif, une sorte de mosaïque.

Les métaux ne sont pas toujours l'unique excipient de ce genre de marqueterie ; l'ivoire, le bois, la terre émaillée en constituent quelquefois la cuve ou le réseau : j'aurai à signaler divers cas d'une variété d'incrustations dont on ne s'est peut-être pas suffisamment occupé jusqu'ici.

Dans un mémoire publié en 1864 [1], et qui obtint une mention honorable au concours des Antiquités nationales de l'Institut de France, j'avais déjà tenté d'esquisser l'historique de l'orfévrerie cloisonnée; mais, un point de départ trop voisin de notre époque, la pénurie de documents et surtout d'œuvres originales, s'étaient

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t. VIII, p. 114, 195, 225, 393. — *Orfévrerie mérovingienne*, in 8°, 9 planches. Paris, Didron, 1864.

opposés à ce que je donnasse à mon travail l'entier développement qu'il comportait. Néanmoins, si j'ai commis alors des erreurs de détail, je ne crois pas, quant aux idées générales, m'être trompé de beaucoup : la marche progressive d'orient vers l'occident de l'art du cloisonnage, la nationalité des peuples qui l'implantèrent sur le sol romain, sont passées maintenant à l'état de faits acquis.

Je reprends aujourd'hui un sujet que je n'ai pas la prétention d'avoir encore épuisé ; j'y rentre armé d'appréciations nouvelles, fruits d'études consciencieuses dans les musées de la France et de l'étranger. Ces appréciations, naturellement discutables, ont toujours pour base le rapprochement des textes et des monuments figurés, les seconds venant en aide à l'intelligence des premiers.

Bon ou mauvais, je me risque à offrir au public érudit le résultat de mes recherches : bon, je n'aurai qu'à me féliciter d'avoir abordé une scabreuse entreprise ; mauvais, il se rencontrera tôt ou tard quelqu'un pour mettre à profit mes erreurs comme j'ai utilisé celles de mes devanciers.

Avant d'entrer en matière, qu'il me soit permis d'adresser un témoignage de gratitude aux savants et aux artistes qui m'ont généreusement aidé de leurs conseils, de leur talent ou de leur bienveillante intervention. A Pest, MM. Rœmer, Pulszky, P. Hunfalvy, Rath et Henszlmann ; à Vienne, S. Exc. M. le baron J. A. de Helfert, président de la Commission des monuments historiques d'Autriche, M. le baron E. de Sacken, conservateur du Cabinet des Antiques, M. von Bergmann fils, M. F. Lippman, du Musée d'art et d'industrie, M. Karl Haas, le célèbre galvanoplaste ; à Prague, MM. A. Ambros, le bibliothécaire A. Vrtatko et le si regretté professeur J. E. Wocel ; à Nuremberg, M. A. Essenwein directeur du Musée germanique ; à Munich, défunt M. de Hefner Alteneck, directeur général des Musées, M. le docteur Kuhn, M. le professeur A. W. Christ ; à Mayence, MM. Lindenschmit et l'abbé F. Schneider ; à Wiesbaden, MM. Schalk et von Cohausen ; à Darmstadt, M. le docteur Hofman ; à Copenhague, M. C. Engelhardt, secrétaire de la Société royale des Antiquaires du Nord ;

à Bruxelles, M. Hagemans, membre de la chambre des Représentants; à Bucarest, M. A. Odobesco, ancien ministre; à Saint-Pétersbourg, S. Exc. M. le comte Serge Stroganoff, président de la Commission impériale archéologique et M. P. Lerch, secrétaire; à Paris, MM. A. de Longpérier et Heuzey, membres de l'Institut, M. A. Chabouillet, conservateur du Cabinet des médailles, MM. Cohen et Lavoix, M. C. d'Averdoing, peintre d'histoire, M. V. Gay; à Rouen, l'érudit assyriologue, M. J. Ménant et M. G. de la Serre; à Châlon-sur-Saône, l'éminent égyptologue M. F. Chabas; à Arras, M. Caron, bibliothécaire de la ville, jadis mon maître, à présent mon collègue à l'Académie, homme vénérable dont les profondes connaissances en bibliographie et en littérature classique sont venues maintes fois à mon aide.

Je veux également signaler à mes lecteurs une licence que j'ai prise et dont j'accepte l'entière responsabilité. Lorsqu'un objet est publié avec le compte-rendu d'une trouvaille, on doit le reproduire dans l'état même où il a été rencontré, mais lorsqu'il s'agit d'études généralisées, de l'histoire d'un art industriel, par exemple, je crois que l'on peut opérer différemment. Aussi, toutes les fois qu'une restauration m'a semblé praticable, soit par l'agencement symétrique des pierres demeurées en place, soit par la similitude incontestable des parties correspondantes, je n'ai pas hésité à la faire. Les bijoux figurés sur les planches qui accompagnent mon texte ne sont donc pas toujours représentés sous leur aspect actuel, je les donne souvent tels qu'ils étaient au sortir des mains de l'orfèvre : il n'y a pas de meilleur moyen pour rendre intelligibles la richesse et le bon goût d'un décor. Au reste, un avertissement spécial, mis en regard de chaque restitution importante, mesure le degré de confiance qui pourra lui être accordé.

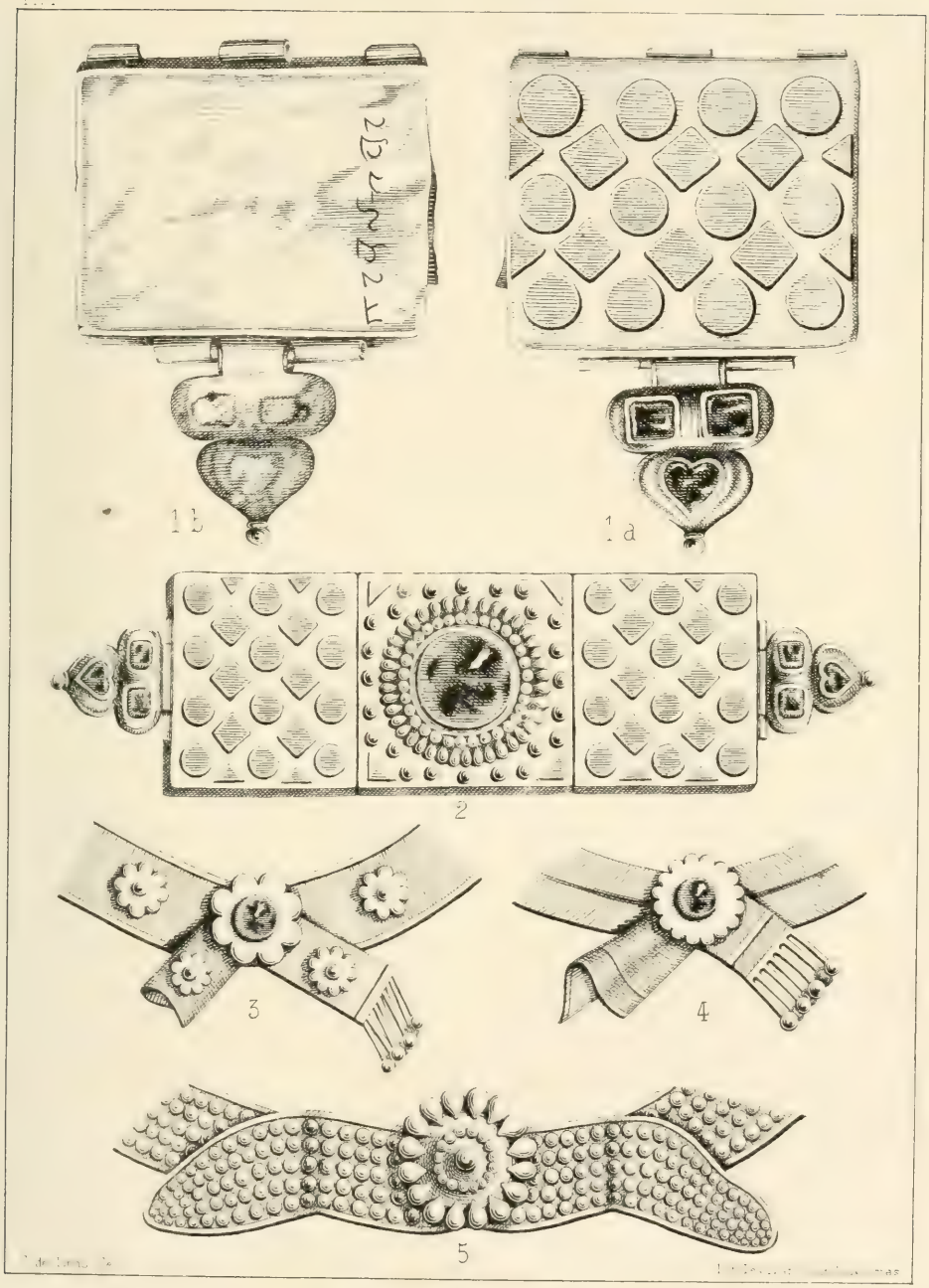
CHAPITRE I.

LA PLAQUE DE WOLFSHEIM.

Vers la fin de la mission qui m'avait été confiée par S. Exc. M. le ministre de l'Instruction publique, au printemps de l'année 1870, M. le docteur Schalk, conservateur du musée d'antiquités de Wiesbaden, voulut bien me communiquer un morceau d'orfévrerie trouvé quelques mois auparavant à Wolfsheim, près Mayence, et récemment acquis par les administrateurs de la collection du duché de Nassau.

Ce bijou, qui me parut être une pièce battante, se compose d'une boîte rectangulaire en or (0 055^{m} sur 0^{m} 045^{m}), haute d'environ 0^{m} 01^{c}, formée de minces lames soudées entre elles. La masse, creuse à l'intérieur, est prolongée par un fleuron trilobé à charnière, épais de trois à quatre millimètres. L'ensemble mesure 0^{m} 077^{m} en largeur; une seconde charnière rampe sur le flanc opposé.

La face (Pl. I, fig. 1, *a*), découpée à jour, comporte vingt-deux hyacinthes, grenats ou verres rouges en table; à savoir : douze disques, six carrés et quatre triangles, géométriquement disposés sur paillon d'or sans aucun rabattu. Le fleuron, légèrement bombé, incruste trois grenats cabochons, deux carrés, un cardimorphe. Au revers (Pl. I. fig. 1, *b*), M. Schalk me fit observer une inscription tracée à la pointe, où je reconnus immédiatement un spécimen de l'écriture cursive des Perses avant l'invasion arabe. A la vue d'un monument qui confirmait mes précédentes assertions sur l'origine orientale de l'incrustation appliquée à la joaillerie, je demandai à l'honorable Conservateur la photographie du précieux objet. Il s'empressa de m'en adresser un cliché après la guerre, dès que la correspondance fût redevenue possible entre l'Allemagne et la France. A son envoi, M. Schalk joignit une lettre où il



BIJOUX SASSANIDES

1 a 1 b Face et revers de la plaque de Wolfsheim (état actuel). $\frac{2}{3}$ de l'original. 2 Même plaque restaurée. $\frac{1}{4}$ de l'original. — 3, 4, 5, Plaques de ceinturon d'après les effigies royales de Tak-i Bostan

m'annonçait que M. le professeur Gildemeister, de Bonn, à qui un estampage de l'inscription avait été soumis, y lisait en caractères pehlevis le nom d'Artaxerxès — *Arthashather*, [illegible] ארתחשתר : forme ancienne, *Arthakshathra ;* forme moderne, *Ardeshîr*. —L'excellente étude de M. F. Lenormant sur les diverses variétés de l'alphabet pehlevi [1] me permit de contrôler sans peine l'exactitude de la lecture de M. Gildemeister, et j'obtins ainsi l'assurance d'avoir sous les yeux une pièce d'orfévrerie incrustée, remontant au moins à l'époque sassanide si elle n'appartenait pas à une dynastie antérieure.

Cependant, détourné par d'incessantes préoccupations du cours de mes études habituelles, je ne me pressais pas de mettre en ordre le butin récolté sur ma route, lorsque M. le colonel du Génie en retraite, A. von Cohausen, directeur actuel du musée de Wiesbaden, eut l'extrême obligeance de me faire parvenir un exemplaire de son mémoire sur les bijoux émaillés de l'époque romaine ; j'y lus ce qui suit :

« Le musée de Wiesbaden possède un bijou, vraisemblablement un *pectorale*, que l'on portait sur la poitrine, suspendu à un cordon ou à une chaîne. Il est en or fin et lames polies d'hyacinthe rouge foncé. On l'a trouvé dans les environs de Mayence (à Wolfsheim, 1870) et une inscription au revers établit son origine perse. M. le professeur Gildemeister y a lu le nom *Artachshater* (Artaxerxès) et reconnu que ce système d'écriture pehlwi est en usage sur les monuments lapidaires et numismatiques des premiers rois de la dynastie sassanide, de 226 à 300 après J.-C. L'empereur Alexandre Sévère, né en Syrie, avait commandé en Perse et fut assassiné près de Mayence, d'où l'hypothèse que cet ornement royal perse serait devenu la propriété du César romain qui l'apporta à l'endroit où on l'a rencontré [2]. »

Il n'y a guère à reprendre aux conclusions de M. le colonel von

[1] *Études paléographiques sur l'alphabet pehlevi*, in-8°. Paris, 1865.

[2] *Rœmischer Schmelzenschmuck*, p. 9, in-8°. Wiesbaden, 1873, chromolith.

Cohausen, elles sont basées sur la logique ; mais, en face d'un monument de si haut intérêt, leur laconisme m'étonna : elles me semblèrent exiger un développement plus étendu et je me décidai alors à publier à mon tour le bijou de Wolfsheim. La richesse du sujet, qui m'a entraîné beaucoup plus loin que je ne le prévoyais, fera comprendre la longueur du temps réclamé par l'accomplissement de cette entreprise ardue.

Trois questions se présentent à élucider :

1° Quels étaient le genre, la forme et l'usage de cet ornement dont la terre ne nous a rendu qu'une portion ?

2° A quels personnages a-t-il dû appartenir ?

3° Par quelle voie est-il arrivé sur le sol romain ?

J'essaierai d'y répondre.

Les bas-reliefs de la Perse nous ont conservé un certain nombre d'effigies sassanides, tant équestres que pédestres ; malheureusement leur attitude et les injures des siècles ne permettent pas toujours de saisir les détails de costume qu'il m'importerait le plus de déterminer à cette heure. Toutefois, quatre figures royales du monument de Sapor II (*Schabour Dhou'lactaf*) à Tâk-i-Bostân, reconnaissables à la richesse de leurs vêtements et aux bouts du *kosti* [1] qui flottent autour d'elles, portent un collier, une ceinture maintenue par des bretelles autour de la poitrine, sous les aisselles ou un peu plus bas, enfin un ceinturon d'épée descendant des hanches sur l'hypogastre. Le collier est muni d'un pendant, sans rapport avec l'objectif de notre étude ; un ornement circulaire, quelquefois double, apparaît au milieu de la ceinture et du ceinturon. La ceinture ne saurait avoir de pièces battantes ; elle est continue, articulée, et les éléments métalliques qui la forment se rattachent directement au *monile* ou *pectorale* par une agrafe latérale. Au contraire, les bouts du ceinturon, qui paraît être soit en cuir piqué soit en étoffe, viennent se croiser derrière sa plaque

[1] Pièce d'étoffe plissée, analogue aux ailes des surplis du rit parisien. Elle voltige en double sur le dos et à la ceinture des monarques sassanides. Le *kosti* entoure aussi les anneaux de serment.

médiane qu'ils dépassent suivant une longueur variable de quinze à vingt centimètres. (Pl. I, fig. 3, 4, 5.)

Or, l'on ne possède évidemment que le tiers du bijou de Wolfsheim, puisque la charnière, veuve de sa broche, montre trois gaînes quand le côté fleuronné n'en a que deux, ce qui implique la nécessité d'une plaque centrale et d'une seconde pièce battante pour établir la symétrie. Dès lors, l'agencement des ceinturons de Tâk-i-Bostân est seul applicable à la restauration de notre bijou telle que je la comprends : un rectangle gemmé, accosté d'ailerons symétriques à double battant (Pl. I, fig. 2). Les extrémités de la courroie du ceinturon, engagées dans les passants adaptés au revers du rectangle central, étaient maintenues, soit par un nœud [1], soit par des arrêts métalliques courbés en crochets. Ainsi reconstitué, l'objet pouvait-il avoir une destination différente ? L'absence des moyens d'attache sur le fragment du musée de Wiesbaden s'oppose à toute autre conjecture.

Les sculptures de Tâk-i-Bostân datent du règne de Varahran IV (*Bahram Kirmanschah*, 389-399), fils et troisième successeur de Sapor II ; il y est représenté à la gauche de son père, les inscriptions du monument en témoignent [2].

Les épées des rois perses qu'il m'a été loisible d'étudier ont une garde peu saillante ; aucune effigie pédestre ne permet de se rendre un compte exact de leur mode d'attache. Ces figures ramènent devant elles l'arme posée en pal et insinuée entre le corps et le ceinturon de sorte que la poignée se cache en partie sous la plaque du dernier [3]. Heureusement le Sapor I à cheval du bas-relief de Nâckch-i-Roustam laisse voir un fourreau muni d'un passant vertical où s'engage la courroie du ceinturon [4].

[1] J'ai constaté un remarquable exemple de ce nœud à la ceinture d'une reine sculptée à Nâckch-i-Roustam, mais on n'y voit pas de joyau. Flandin et Coste, *Voyage en Perse*, pl. 186. Un nœud analogue, avec fermoirs circulaires, est visible sur une effigie royale de Tâk-i-Bostân. Id., *ibid.*, pl. 14.

[2] Flandin et Coste, *ouv. cité*, pl. 13, 14 et p. 6.

[3] Id., *ibid.*, pl. 13. — *Orfèvrerie mérovingienne*, pl. 7.

[4] Id., *ibid.*, pl. 185.

Un autre bas-relief à Nâckch-i-Redjâb, près Istâkhr (ruines de Persépolis), contemporain des précédents, offre un groupe de seigneurs à pied derrière le cheval du roi. La suspension de leurs épées à garde alésée est identique à celle de l'effigie équestre de Nâckch-i-Roustam, mais les ceinturons, soit unis, soit perlés, n'ont point le disque gemmé et ciselé des personnages royaux [1]. De ceci je conclus sans trop d'hésitations que la plaque ornée de pierreries était un privilége, un attribut exclusivement réservé aux monarques de la dynastie sassanide.

Je crois avoir suffisamment établi que le bijou de Wolfsheim est le reste d'une plaque de ceinturon provenant des joyaux de la couronne perse; si l'on admet avec moi cette destination au IVe siècle, et pour sûr à une époque antérieure, car les costumes orientaux ne se modifient à la longue que sous une pression étrangère, il faut maintenant préciser l'individualité du souverain à qui l'objet aurait appartenu. Pendant la domination des Arsacides, les satrapes héréditaires de la Perse faisaient battre monnaie; leurs drachmes d'argent montrent au droit la tête du roi parthe régnant, au revers un *mobed* en adoration devant le pyrée, et la légende du prince iranien. M. F. Lenormant a publié deux de ces légendes [2] au nom d'Artaxerxès différents qui vivaient en des temps assez éloignés l'un de l'autre; elles sont en caractères dits *proto-pehlevis* [3] et ressemblent si peu à notre inscription que je les cite seulement pour mémoire.

Les Arsacides écartés, je passe aux Sassanides.

Trois monarques de cette dynastie répondent au nom d'Artaxerxès : Artaxerxès I (*Ardeshîr Babegan*, 223-240), Artaxerxès II (380-384), Artaxerxès III (629) [4]. Je ne m'occuperai pas du der-

[1] Id., *ibid.*, pl. 191, A.

[2] *Loc. cit.*, p. 25, nos 4 et 5.

[3] M. Lenormant désigne sous ce nom la forme la plus ancienne du pehlevi. *Loc. cit.*, p. 26, V.

[4] A. de Longpérier, *Essai sur les médailles des rois perses de la dynastie sassanide*, in-4°, pl., Paris, 1840. — Flandin et Coste, *ouv. cité*, passim.

nier, beaucoup trop rapproché de nous; d'ailleurs cet enfant de sept ans régna à peine dix-huit mois et n'eut jamais rien à démêler avec les populations qui habitaient les bords du Rhin au VIIe siècle : le choix flotte donc entre les deux premiers.

Les inscriptions de Nâckch-i-Roustam et de Châpour, commémoratives du triomphe de Sapor I sur le malheureux Valérien en 260, celles de Nâckch-i-Redjâb, de Tâkt-i-Bostân et d'Istâkr, qui sont postérieures [1], m'ont fourni, quant à la forme des signes, un spécimen complet des caractères employés sur le bijou de Wolfsheim; en est-il de même quant à la valeur? M. A. de Longpérier, dans une lettre qu'il a bien voulu m'écrire [2], appelle mon attention sur l'archaïsme du 2 (ר, R) deux fois reproduit au nom d'*Arthashather*, et m'engage en outre à ne pas faire descendre notre inscription plus bas que le règne de Sapor II (310-380). D'autre part, les études de M. F. Lenormant nous apprennent que, passé l'époque de Narsès (*Narsi*, 297-303), l'épigraphie numismatique n'attribue plus au signe 2 que la valeur ר tandis que l'équivalent du ר change complétement de type [3]. Alors le trait inférieur du 2 s'arrondit en large boucle, quand la volute supérieure diminue à proportion. Or, les monnaies d'Artaxerxès II présentent le 2 sous cette nouvelle forme, et si, en remontant jusqu'à Sapor II et Sapor I on trouve 2 avec la double valeur ר et ר, il ne signifie que ר sur les légendes des médailles d'Artaxerxès I, généralement conçues en caractères analogues aux modèles du bijou de Wolfsheim [4].

Un monument rare et précieux confirme ces données. Le Cabinet des Antiques de Paris possède une magnifique intaille en cor-

[1] Flandin et Coste, *ouv. cité*, pl. 6, 46, 181, 181 *bis*, 181 *ter*, 190, 193 *bis*.

[2] 15 mai 1873.

[3] *Ouv. cité*, p. 7 et 8.

[4] A. de Longpérier, *ouv. cité*, p. 44, n° 10, pl. 7, 2; p. 45, n° 41; p. 16, n°s 13 et 14, pl. 3, 2 et 3; p. 40, n° 34, pl. 6, 3; p. 41, n° 3; p. 2 à 10, n°s 1 à 10, pl. 1, 1, 2, 3, 4, 5, 7; pl. 2, 2, 3, 4; etc. etc.

naline, représentant le buste d'Artaxerxès I entouré d'une légende pehlevie où son nom est tracé en lettres aussi voisines des types de notre inscription, [illegible], que peuvent le permettre les allures gênées de la glyptique vis à vis l'ampleur du style lapidaire [1]. M. Cohen, dont la dextérité et l'obligeance égalent le profond savoir, a réussi, malgré les obstacles suscités par la saillie, à obtenir une empreinte en cire de l'intaille, et, la photographie du bijou placée en regard de cette empreinte, j'ai pu, la loupe en main, me convaincre de l'étroite affinité de leurs alphabets.

M. Schalk, interprête de M. Gildemeister, m'a posé une objection que je ne puis taire, et à laquelle, d'ailleurs il m'est facile de répondre.

« L'épigraphie sassanide accole toujours au nom du souverain ses titres et qualités ; sur notre plaque il n'y a qu'un nom isolé, donc elle n'a dû appartenir qu'à un simple particulier. »

En effet d'Artaxerxès I à Varahran V (*Bahram gour*, 420-440), les légendes monétaires qui entourent l'effigie du prince, intercalent le nom royal dans les formules : *Mazdiesn bèh..... malcan malca Airan* (l'adorateur d'Ormuzd, l'excellent..... roi des rois de Perse) ; *Minoutchetri men iezdan* (germe céleste des dieux), *Iezdani malcan* (divin roi) ; *Malcan* (roi) [2]. Mais le savant professeur de Bonn n'a sans doute pas remarqué que, sur les revers des mêmes pièces, le nom du monarque, en tête de ligne, était suivi de la seule épithète *iezdani* (divin) ; *Arthashather iezdani* (le divin Artaxerxès), *Chahpouhri iezdani* (le divin Sapor) et ainsi du reste : qu'en outre, un *aureus* de Sapor I — je le cite seul pour ne pas sortir de mon époque — n'offrait, également au revers, que le nom isolé *Chahpouhri* [3]. Or, la terre n'a rendu que le battant droit de

[1] A. Chabouillet, *Catalogue général des camées, etc. du Cabinet des Médailles*, p. 193, n° 1339. La pierre, haute de 0m 035m, large de 0m 025m, est taillée en cabochon.

[2] A. de Longpérier, *ouv. cité*, passim.

[3] Id., *ibid.*, p. 13 et pl. 3, n° 1.

notre plaque, heureusement le plus caractéristique; le nom, gravé parallélement au sommet du côté étroit qu'il remplit en entier, doit appeler une suite; donc si l'on parvient jamais à recouvrer l'aileron gauche, on y lira, j'ose l'affirmer, soit *iezdani*, soit peut-être *malcan*. J'irai plus loin, quand même un hasard fortuné nous restituerait les morceaux perdus vierges de toute inscription, appuyé sur l'*aureus* de Sapor I, je maintiendrais encore l'attribution royale du joyau : pour quels motifs un souverain eût-il gravé au dos de ses bijoux une marque plus pompeuse qu'à l'avers de ses monnaies? Cette marque n'était pas accessible aux regards vulgaires puisqu'en costume d'apparat elle se dissimulait contre le vêtement; le trésorier de la couronne et le maître de la garde-robe devaient seuls en avoir connaissance.

Je n'ai rencontré jusqu'à présent aucun type sassanide complet, antérieur à Sapor I, et toutes les agrafes que j'ai vues sur ceux qui m'ont été soumis sont discoïdes. La forme oblongue de notre bijou ne serait-elle pas un indice d'antiquité relative? Les Grecs et les Romains, dont l'influence sur les figures ailées de la voûte de Tâk-i-Bostân est si appréciable [1], faisaient usage de boucles carrées [2], et il serait possible que les Orientaux leur eussent emprunté cette mode; mais je crois plutôt l'inverse. Les Barbares, émigrés d'Asie en Europe bien des siècles avant notre ère, avaient des boucles ornées de plaques rectangulaires [3]; les

[1] Flandin et Coste, *ouv. cité*, pl. 7, n° 1.

[2] Hermann Weiss, *Kostumkunde*, t. I, p. 762, fig. 282, *d*; p. 973, fig. 391. Cette dernière, prise sur une statue de femme du *Museo Borbonico*, à Naples, accuse un caractère oriental très-prononcé. — L. Lindenschmit, *Die Alterthumer unserer heidnischen Vorzeit*, t. I, x, 5, 1; le ceinturon, très-riche, est formé d'éléments métalliques articulés analogues aux ornements royaux de Tâk-i-Bostân; l'inscription lapidaire me semble du IIe siècle.

[3] Lindenschmit, *ouv. cité*, t. I, IV, 8; VI, 8; grande boucle en bronze décorée de triangles, les uns pleins, les autres ajourés, les premiers ont dû incruster quelque verroterie; type oriental; VII, 8; VIII, 7. T. II, VI, 1. T. III, III, 6. — H. Baudot, *Mémoire sur les sépultures des Barbares, etc.*, pl. 1, 1, 2. — J. J. A. Worsaae, *Nordiske Oldsager*, p. 102, fig. 429; agrafe de ceinture en argent, IVe ou Ve siècle. Elle se composait de deux rectangles, l'un manque en partie,

fouilles en ont exhumé un grand nombre. Or, ces Barbares, et spécialement les peuples qui envahirent l'Europe par le Pont-Euxin, durent vivre en contact prolongé avec les habitants du nord de la Perse ; les récentes découvertes de la Chersonèse Taurique le prouvent surabondamment [1]. Il me semble encore reconnaître un fermoir elliptique, dont le grand axe est horizontal, à la ceinture d'un guerrier achéménide [2]. Ce dessin est-il exact? Comment se fier à des monuments rongés par les années et que le voyageur ne peut aborder de près? D'ailleurs les monarques sassanides avaient certainement des bijoux de divers modèles, et il est probable que les artistes chargés de les éterniser sur le roc ont préféré les saillies du disque gemmé aux plans sans reliefs de l'orfévrerie cloisonnée.

Malgré des guerres sans cesse renouvelées, les relations amicales entre les Romains et l'Iran ont été plus fréquentes qu'on ne le suppose généralement. A l'aube du IIIe siècle, en 204, sous le règne de Septime Sévère qui venait de remporter en Orient une série de victoires, la prose énergique de Tertullien nous montre Parthes et Mèdes traînant dans les immondices de la Ville éternelle leurs *tzangues* rouges constellées de pierreries [3]. Mais, ni les voies commerciales, ni la diplomatie des ambassadeurs accrédités, ni la sollicitude d'un voyageur ordinaire, n'auraient introduit dans l'Empire un joyau dérobé aux écrins de la couronne sassanide ; pour s'en rendre maître, il fallait la guerre, et mieux encore, le

sur lesquels repose un disque ajusté de façon à ménager un intervalle de 0m 026m entre les montants, dont la hauteur est de 0m 06c tandis que le médaillon mesure 0m 04c de diamètre. J'avais pensé à rétablir le bijou de Wolfsheim d'après ce modèle ; la disposition des charnières y a mis obstacle.

[1] *Comptes-rendus de la Commission impériale archéologique*, passim ; texte in-4°, atlas in-fol. : Saint-Pétersbourg, annuel.

[2] *Univers pittoresque ;* L. Dubeux, *Perse*, pl. 12, bas-relief de Persépolis.

[3] « Gemmarum quoque nobilitatem vidimus Romæ de fastidio Parthorum et Medorum..... et in peronibus uniones emergere de luto cupiunt. Nihil denique tam gemmatum habent, quam quod gemmatum esse non debet. » *De Habitu muliebri*, c. 7.

triomphe : un vaincu ne recueille pas de butin. Cette guerre, Alexandre Sévère dut la déclarer au restaurateur de l'indépendance perse, Artaxerxès I (231 ou 232), et, nonobstant la version d'Hérodien qui proclame l'insuccès des troupes romaines, la lutte se termina à leur avantage. Quand même nous n'aurions pas le récit explicite de Lampride qui attribue la victoire au jeune Empereur [1], il en resterait un témoignage contemporain et irrécusable dans la médaille frappée à l'occasion de son triomphe [2]. Vainqueur, il est tout naturel qu'Alexandre se soit approprié les dépouilles opimes du vaincu pour en enrichir le trésor impérial ; que l'infortuné César les ait eues auprès de lui à l'heure où Maximin le fit traitreusement assassiner dans le bourg de Secila, près Mayence, on ne s'en étonnera pas davantage. Naturellement pillé après la perpétration du crime par les sicaires qui l'avaient commis, le trésor devint leur proie ; les joyaux, brisés pendant la lutte qui dut en accompagner le partage, jonchèrent le sol, et, un fragment, oublié ou perdu par le misérable qui s'en était emparé, aura été englouti jusqu'au moment où un heureux hasard le fit sortir de la terre,

L'état actuel de la question ne permet guère d'autre hypothèse, aussi veux-je remercier M. von Cohausen qui m'en a fourni l'idée. J'ajouterai que de nouvelles fouilles, entreprises à Wolfsheim sous une direction intelligente, établiraient peut-être l'identité de ce village avec l'antique Secila.

J'ai réservé, pour l'exposer en dernier lieu, une autre attribution du bijou de Wolfsheim ; il aurait fait partie, non d'une plaque de ceinturon, mais d'un harnachement de cheval. La discussion sera courte, faute d'arguments sérieux. D'abord, les nombreuses *phaleræ* des représentations de chevaux sassanides sont toutes circulaires, et leurs détails, nettement rendus par les copies, accusent un travail massif chez les originaux [3] ; ensuite,

[1] *Alexander Sev.*, c. 55.

[2] Vaillant, *Numismata imper. Rom. præstantiora*, t. II, p. 285.

[3] Flandin et Coste, *ouv. cité*, pl. 33, Darabgerd, disques orlés ; pl. 182, têtes

quand même on reconnaîtrait des pierreries sur ces ornements unis ou ciselés, elles seraient serties au rabattu dans une lame épaisse de métal et non simplement ajustées sur paillon dans une boîte fragile. Les ailerons mobiles adaptés aux parures d'animaux, qui exigent une bien plus grande solidité que les parures humaines, n'auraient pas duré longtemps.

Quelle que soit la valeur de la thèse que je viens de soutenir, un important jalon n'en reste pas moins posé. Un monument authentique établit d'une manière irréfragable, qu'entre les IIIe et IVe siècles de notre ère, l'orfévrerie cloisonnée, telle que les Barbares les communiquèrent aux Occidentaux, était florissante en Perse. Cette industrie y prit-elle naissance? L'y cultiva-t-on de longue date? Quels peuples la révélèrent aux Iraniens? Les chapitres suivants traiteront ces divers points.

C. DE LINAS.

(La suite au prochain numéro.)

de lion arrachées; pl. 185, rosaces peut-être gemmées : têtes et rosaces se voient à Nâkch-i-Roustam. J'ai encore remarqué des masques humains au harnachement du cavalier sassanide, figuré sur un plat du musée de l'Ermitage à une époque moins reculée. *Compte-rendu de la Commiss. imp. archéol. russe,* 1867, pl. 3, fig. 1.

ÉGLISE DU VŒU NATIONAL AU SACRÉ-CŒUR

La commission nommée par Mgr le Cardinal Archevêque de Paris et constituée en jury pour apprécier les plans du concours, a terminé son travail, et comme cette *Revue* l'a annoncé, le premier prix a été décerné à M. Abadie, au troisième tour de scrutin, par 12 voix sur 18.

Le jury n'avait qu'à chercher parmi les cent et quelques projets présentés, quels seraient les plus méritants et en même temps quels seraient ceux qui auraient le mieux su interpréter les conditions du programme. Le rapport de M. Duc nous fait connaître que le travail du jury a été fait avec soin et impartialité : il a dû procéder par voie d'élimination pour ne conserver que dix projets, dont le premier nommé fut celui de M. Abadie.

*
* *

Tous ces projets ont été exposés, et si le public n'a pas complètement ratifié le jugement du jury, c'est que le public, peu initié aux secrets du métier, ne juge, lui, que sur l'aspect des projets et fort peu sur les détails de construction. Nous avons recueilli ainsi des appréciations et même des regrets dont nous ne sommes ici que l'écho désintéressé.

Tout d'abord, en examinant ces projets, on se demande à quelle école appartiennent leurs auteurs, ou si réellement il existe en France une école d'architecture ? Car les œuvres exposées ne sont que des réminiscences plus ou moins bien réussies des constructions hybrides du Bas-Empire et des siècles de décadence.

L'enseignement officiel de l'architecture se borne à la partie matérielle, fort essentielle sans doute, de l'art de construire, et à une perfection des procédés graphiques, inconnue même aux grands architectes de la Renaissance. Nos constructeurs modernes ont à leur disposition une armée d'appareilleurs d'une habileté rare ; plusieurs de nos meilleurs architectes ont même passé par cette école pratique de la construction. Tous leurs produits sont parfaits, quoiqu'un peu cher. Une église coûtant plusieurs mil-

lions, n'est pas chose rare à Paris. Le nouvel Opéra, « la cathédrale du paganisme, » aura coûté cinquante millions après son achèvement! Mais de style, point; de règles fixes et appuyées sur l'esthétique, point; de l'inspiration catholique et nationale, point.

*
* *

On a accusé l'archéologie d'être pour quelque chose dans cette confusion des styles qui tend à faire école et avec laquelle on a la prétention de « faire du neuf. »

L'archéologie, si elle a quelques torts, ne les a pas tous; c'est une science toute moderne qui n'a pas dit son dernier mot; elle s'est bornée jusqu'à présent à une aride classification, assignant à chaque âge et presque à chaque règne son style d'architecture, au moyen d'un vocabulaire un peu barbare, mais enfin aussi intelligible que possible. Quant à l'esthétique appliquée aux monuments, quant à leur raison d'être dans la vie des peuples, elle a tout à faire. Déjà cependant des études sérieuses se produisent, et la *Revue de l'Art chrétien* est entrée largement dans cette voie; on peut donc espérer, dans un avenir prochain, voir se former un corps complet de doctrines complémentaires de la classification.

Quoi qu'il en soit, et grâce à la classification, le public s'est d'abord engoué du style gothique fleuri du XVe siècle. Quelques architectes le ramenaient facilement au style plus sévère du règne de saint Louis; mais d'autres constructeurs se passionnaient pour le style roman auvergnat, — très-faussement désigné sous le nom de romano-byzantin, — quelques artistes, au contraire, penchaient pour les monuments du midi; d'autres enfin pour le roman bourguignon, tandis que l'art païen de la renaissance captivait, de son côté, nombre de bons esprits.

Il résulta de ces tendances diverses une sorte de compromis architectural dont l'église de la Trinité, à Paris, est un spécimen complet. Deux ou trois autres grandes églises, comme celle de Sainte-Marie de Belleville, Saint-Ambroise, etc., construites en style cintré hybride, viennent à l'appui de notre observation.

Somme toute, on est déjà loin des églises ogivales de Sainte-Clotilde, de Montmartre et autres. Ce style, malgré les beaux types conservés à Paris et dans les diocèses voisins, est décidément condamné et abandonné à la province, quand, toutefois, les architectes officiels ne refusent pas de s'y soumettre, même lorsqu'il s'agit seulement de restaurations ou d'achèvement d'édifices.

*
* *

On désirait donner à l'église votive du Sacré-Cœur un caractère essentiellement chrétien : et pour cela ne fallait-il pas chercher dans notre architecture nationale le type qui répondît le mieux aux traditions, aux aspirations chrétiennes de la France catholique et en même temps aux convenances de situation ou de climat ? Le programme du concours laissait pleine liberté aux concurrents : l'ampleur de l'emplacement donnait également toute latitude. D'où vient donc qu'on a laissé de côté le type de l'architecture si religieuse et si française du règne de S. Louis, pour s'inspirer des églises à coupoles du bas-empire et de la décadence architecturale. Saint-Marc de Venise, Sainte-Sophie de Constantinople, Saint-Front de Périgueux, peuvent à bon droit passionner les archéologues, mais ne sauraient constituer des modèles lorsqu'il s'agit d'élever un monument religieux à Paris.

Les églises à coupoles du midi de la France, dont deux exemples seulement sont à consulter, à Périgueux et à Angoulême, sont des monuments qui étonnent bien plus par la masse accumulée de porte-à-faux, de pendentifs et de voûtes sphériques, que par la beauté des lignes, l'élancement des flèches. C'est un style massif et lourd qui semble fait pour servir à une nécropole funèbre plutôt qu'à une église.

*
* *

Ces réflexions et bien d'autres encore, inutiles à consigner ici parce qu'elles nous mèneraient trop loin, nous étaient inspirées en revoyant, réunis en un magnifique album par les procédés photographiques, les projets des dix premiers concurrents pour l'église du Sacré-Cœur, ainsi classés :

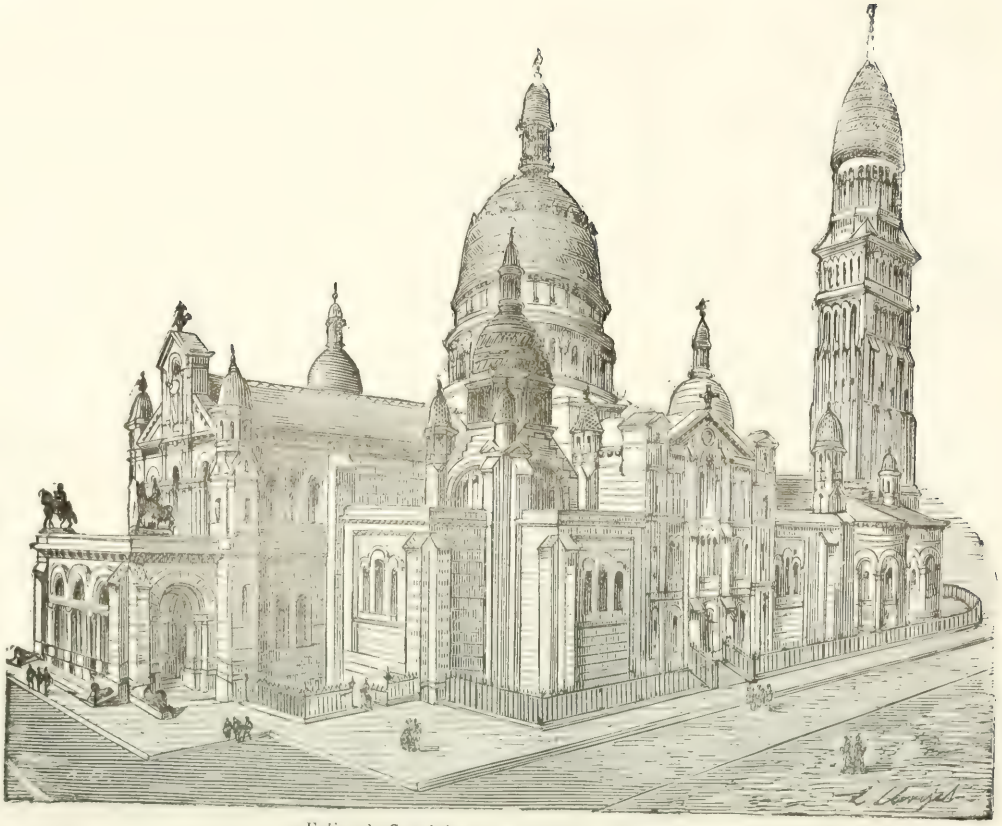
1° M. Abadie, 1er prix ; 2° MM. Davioud et Lameire ; 3° M. Cazeaux ; 4° MM. Douillard frères ; 5° MM. Bernard et Tournadre ; 6° M. Coisel ; 7° M. Moyaux ; 8° M. Roux ; 9° MM. Raulin et Dillon ; 10° M. Pascal.

Cet album est précédé du rapport détaillé sur les opérations du jury ; il est à la disposition des amateurs moyennant le prix de 25 fr. versé à la caisse des souscriptions.

Nous ne suivrons pas M. le rapporteur dans l'examen détaillé de chaque projet. Nous avons donné notre appréciation générale sur le choix du style adopté généralement par les concurrents ; nous nous bornerons à quelques observations de détails.

*
* *

M. Abadie, premier prix, a exposé un projet dont le *plan* a tout d'abord séduit la commission, et c'est cette heureuse disposition d'ensemble qui lui



Eglise du Sacré-Cœur. — Projet de M. Abadie.

a valu la palme, accompagnée de quelques critiques. Nous nous permettrons à notre point de vue quelques observations qui, certainement, n'amoindriront en rien le mérite incontestable de l'éminent architecte, mais qui serviront à prouver combien il faut dans les arts et surtout en architecture, se défier des partis pris.

M. Abadie, séduit par ses études sur les églises en style cintré du midi et surtout sur les églises à coupoles, est tombé dans l'exagération inévitablement attachée à une prédilection exclusive.

Disons d'abord que les neuf autres projets sont tous plus ou moins entachés de ce même parti pris, nullement imposé par le programme et pour lequel les concurrents semblent s'être donné le mot : Voulez-vous des coupoles, on en a mis partout : ovoïdes ou en plein-cintre, pyramidales ou surbaissées.

Ainsi le projet Abadie contient à lui seul vingt-huit à trente coupoles ou dômes *ovoïdes* grands ou petits. Les autres projets en sont beaucoup moins prodigues. M. Moyaux a eu l'idée originale de transformer son dôme principal en tiare pontificale ornée de ses trois couronnes.

MM. Raulin et Dillon, n'aiment ni les formes arrondies ni les dômes à coupoles ; leur projet qui a attiré l'attention de la commission et mérité ses éloges, est plus particulièrement anguleux. L'élévation vue de face est d'un bel effet; le dôme principal est remplacé « par une vaste et riche construction pyramidale, espèce de phare religieux destiné à être aperçu à une grande distance et qui doit produire un effet puissant et original. » (*Termes du rapport*).

*
* *

Autre particularité : presque tous les concurrents se sont entendus pour adopter des murs à zônes alternées brunes et blanches. Ce parti, acceptable tout au plus pour les soubassements, produit le plus mauvais effet dans l'ensemble d'un monument de cette dimension. On a déjà l'expérience que cet expédient, né de la nécessité de voiler la nudité d'une architecture à grandes surfaces, sans profils, est du plus triste effet : voir la cathédrale inachevée de Marseille.

Espérons que la commission, qui s'est réservé le droit de faire modifier le projet primé, — *art.* 21 *du programme*, — saura en élaguer tout ce qui ne serait pas d'un goût irréprochable. Ainsi pour le projet Abadie, dont la façade a été critiquée dans le rapport du jury, on fera certainement modifier le porche, qui par sa ressemblance avec l'atrium d'une bourse ou d'une salle de théâtre détruit tout l'effet de la façade.

On modèrera aussi l'exubérance des coupoles, et on engagera M. Aba-

die à faire disparaître le campanille élevé sur la chapelle absidale de la Vierge ; construction qui écrase et domine l'édifice et en détruit l'harmonie. Les autres concurrents ont bien su loger les cloches sur la façade et échapper à cette difficulté du programme, pourquoi M. Abadie en redessinant sa façade n'en ferait-il pas autant? Sa chapelle de la Vierge y gagnerait et la caisse de la commission également.

*
* *

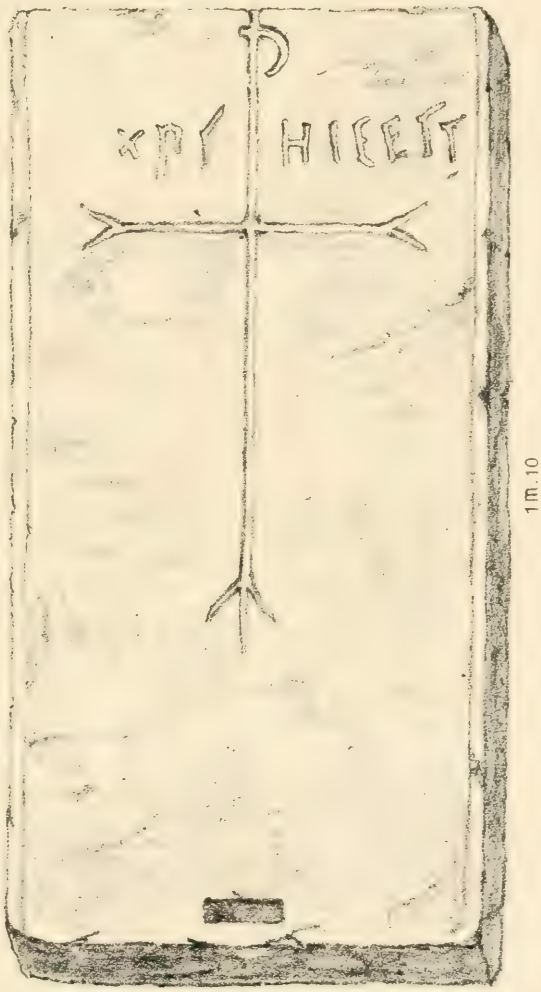
En résumé, avec le plan de M. Abadie, le porche de MM. Davioud et Lameire (2e prix), les détails de M. Cazeaux (3e prix), les idées de MM. Raulin et Dillon (n° 9) et des autres concurrents, on pourra produire, comme le dit le rapporteur, un monument original, grandiose même, et remplissant suffisamment les conditions du programme : mais quant à un style, il n'y en aura pas, car on ne peut pas plus rebâtir à Montmartre Saint-Front de Périgueux, Saint-Marc de Venise, qu'une réduction de Saint-Pierre de Rome ou une seconde édition du dôme de Sainte-Geneviève.

Nous livrons, sans autre commentaire, ces réflexions et ces critiques aux esprits impartiaux et désintéressés, qui suivent avec intérêt et non sans une certaine tristesse les phases diverses par où passe à notre époque l'art architectural religieux.

Que d'autres constatent son progrès ; pour nous, pessimistes, nous constatons sa déchéance au point de vue du spiritualisme, et nous sommes forcés de dire que le concours de l'église du Sacré-Cœur n'a fait que confirmer nos inquiétudes et nos regrets.

PETRUS SCHMIDT.

P. S. — Depuis la rédaction déjà ancienne de cet article, nous avons appris que la commission a fait supprimer ou modifier le campanille du projet Abadie dont nous parlons plus haut ; espérons que les autres rectifications viendront aussi donner à ce monument un caractère à la fois grandiose et religieux.



INSCRIPTION MÉROVINGIENNE DE VICQ.

SUR UNE PIERRE TUMULAIRE

PORTANT LES MOTS

CHRISTVS HIC EST

Je n'ai que trop souvent constaté, en étudiant les premières inscriptions chrétiennes de notre sol, combien la négligence, le mauvais vouloir même, avaient laissé ou fait disparaître de monuments épigraphiques. A peine quelques-uns de ceux qu'ont vus ou enregistrés Séguier, au dernier siècle, Millin, au début de celui-ci, nous ont-ils été conservés. J'ai retrouvé à Lyon dans les marches d'un escalier de jardin, et racheté pour la sauver, une épitaphe importante par son texte, par sa date, et que le savant abbé Lebeuf avait autrefois fait graver et insérer dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions[1]. Quelques-uns même des marbres que j'ai vus et copiés dans mes voyages en France, et dont je conserve des estampages, sont ou paraissent perdus sans retour. Une nombreuse série d'inscriptions chrétiennes trouvées dans les fouilles du chemin de fer, à Vienne, a été brisée et enfouie à dessein dans le remblai de la voie. L'œuvre de destruction se continue, et le monument dont je vais parler nous en fournit malheureusement la preuve.

Il y a plusieurs années déjà, M. Gustave Lapérouse, membre correspondant de la Société des Antiquaires de France, a bien voulu me faire savoir qu'une épitaphe antique portant ces seuls mots : *Christus hic est*, venait d'être trouvée à six kilomètres de Châtillon-sur-Seine, sur la montagne de Vix qui domine Pothières, et près du lieu où avait été découverte autrefois une inscription métrique datée de la fin du cinquième siècle [2]. M. Lapérouse, qui s'était borné à me faire connaître la teneur singulière de la légende, m'en avait fait espérer une copie exacte, que des circonstances particulières ne lui ont pas permis de me faire parvenir.

[1] *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, n° 44 et Préface, p. CXXXI.

[2] *Id.*, n° 1.

Pour ne point laisser une lacune dans les matériaux déjà nombreux d'un supplément à la collection de nos inscriptions chrétiennes, j'ai demandé à M. Ronot, bibliothécaire de Châtillon-sur-Seine, des renseignements sur la pierre de Vix et, s'il se pouvait, un estampage. La réponse de l'obligeant bibliothécaire m'a fait voir une fois de plus combien il importe de dessiner, dès qu'ils paraissent, les monuments que nous rendent les fouilles ; l'inscription était déjà perdue ; trop grande pour pouvoir être placée à l'intérieur de la bibliothèque, la pierre avait été déposée dans une cour et, des maçons l'y avaient prise pour l'employer avec d'autres débris antiques dans les murs d'une reconstruction. Une copie du monument, soigneusement relevée par M. Jules Beaudouin, juge de paix à Châtillon-sur-Seine et membre de la Société géologique de France, existait toutefois, par bonheur, et M. Ronot voulut bien se charger de m'en faire obtenir un calque. Je reçus en même temps de M. Beaudouin quelques indications sur le lieu et les circonstances de la découverte. L'épitaphe avait été déterrée sur la montagne de Vix que les anciens titres désignent sous le nom de Mont-Lassois dérivé de celui de *Lastico*, oppidum autrefois construit sur le plateau. Ce fut là qu'à la suite de l'invasion des Huns, se retira l'évêque S. Loup, de Troyes, pour y rassembler son troupeau, effrayé d'habiter une ville sans défense [1] ; ce fut là que s'éleva plus tard le château de Roussillon, auquel doit son surnom le comte Gérard, célèbre dans l'épopée mérovingienne, et qui fonda l'abbaye de Pothières [2] ; une église se trouve en cet endroit au centre d'un cimetière où l'on rencontre à la fois des instruments de pierre taillée, de bronze, des sarcophages mérovingiens [3], et qui sert encore de lieu de sépulture aux communes de Vix et d'Entrochy.

Les tombes anciennes qu'on y a retrouvées étaient recouvertes de dalles taillées en dos d'âne, sauf une seule que fermaient deux pierres plates dont l'une, offrant des traces d'un emploi antérieur, portait le monogramme du Christ, avec l'inscription reproduite par notre planche.

Cela dit pour mettre sous les yeux du lecteur la série des témoignages relatifs à un monument aujourd'hui disparu, je m'occuperai des mots qui y figurent.

Les marbres funéraires ne nous ont, si je ne me trompe, fourni encore

[1] Bolland., 29 jul., *Acta antiqua S. Lupi*, § 5.

[2] Paulin Pàris, *les Manuscrits français de la bibliothèque du Roi*, t. VI, p. 103-109 ; *Gérard de Roussillon*, Lyon, Perrin, 1856, Préliminaires historiques ; *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, no 1.

[3] Voir, pour ces tombes, une note de M. Ed. Flouest insérée dans le *Bull. de la Soc. des Antiquaires de France*. 1870, p. 84.

aucune formule que l'on puisse rapprocher de cette brève légende. Si loin que je puisse chercher, je ne lui trouve d'autres analogues que ces mots écrits, raconte Diogène Laerce, sur une maison grecque : *Hercule habite ici : que rien de mauvais n'y entre !* [1] et, aux temps chrétiens, cette autre inscription qui, tracée sur les portes des maisons d'Antioche, suffit, dit Nicéphore Calliste, pour arrêter les désastres d'un tremblement de terre : *Le Christ est avec nous ; arrêtez !* [2]

Qu'Hercule, Dieu *Alexicacos*, comme nous le voyons si souvent nommé[3], que le Seigneur aient été invoqués pour sauvegarder l'habitation des hommes, le fait n'a pas besoin d'être expliqué ; mais, si la brève inscription de Vix a, comme j'incline à le croire, d'après ce double exemple, été gravée pour faire connaître que le Christ protége le défunt, deux questions s'offrent ici tout d'abord : comment le Seigneur peut-il être présent dans la tombe d'un fidèle ? contre quelles attaques le mort doit-il être gardé dans son sépulcre ?

Avant l'heure de la résurrection et du jugement suprême, le pécheur, répétaient les anciens, pouvait souffrir, dans son corps même, de cruels tourments. Le démon, par la permission de Dieu, ou des anges terribles, ministres de sa justice[4], faisaient expier, dès la mort, les crimes ou les fautes de la vie. Des faits qui répandaient l'épouvante se racontaient parmi les chrétiens. Ici, c'était un débauché dont la flamme avait fouillé la tombe et anéanti les restes[5] ; là, une religieuse indigne arrachée de sa couche mortuaire et à demi consumée par le feu[6] ; des morts criaient du fond de leurs tombeaux que la flamme les dévorait[7] ; un autre gémissait et suppliait le Seigneur de le délivrer du démon[8]. A Milan, un impie avait été enterré dans une église ; la nuit suivante, on entendit le bruit d'une

[1] *In Diogen.*, VI, 50 ; cf. VI, 39 ; Clem. Alex. *Strom.* VII, 4 ; Theodoret. *Sermo VI, de Providentia* (ed. Paris. t. IV, p. 564).

[2] L. XVII, c. 3 (ed. Fronto Duc. t. II, p. 735).

[3] Lucian. Ἀλεκτρυών, § 2 ; Lactant. *Instit. div.* V, 3 ; Caryophillus, *De thermis Hercul.*, p. 31 ; Orelli, n°s 901, 941, 1536, 1537 ; *Corpus inscr. græc.*, n° 5989, etc.

[4] Hübner, *Inscr. Hisp. christ.*, n° 253 : VT NON PERMITTAS INTROIRE ANGELVM PERCVTIENTEM ; cf. I *Paralip.* XXXII, 21 : Et misit Dominus angelum qui percussit omnem virum robustum, etc. ; Eulog. *Memor Sanctor.*, L. II, c. 16 : Angelo percutiente...

[5] Gregor. Magn. *Dialog.* L. IV, c. 32.

[6] *Id.* IV, 51.

[7] Gregor. Turon. *De Gloria martyr.* c. CVI.

[8] Gregor. Turon. *Vitæ Patrum*, c. XVI.

lutte engagée dans le sanctuaire ; deux esprits à face terrible avaient lié les pieds du cadavre, l'entraînaient malgré ses clameurs et le jetaient hors de l'enceinte sacrée[1].

Ainsi prend corps et se dramatise, sous la plume de deux saints Pères, Grégoire de Tours et Grégoire le Grand, une croyance déjà bien ancienne ; dès avant l'âge où nous reportent leurs écrits, les chrétiens redoutaient pour leurs restes les attaques du démon. « C'est là, dit saint Maxime de Turin, « une crainte que nos ancêtres nous ont transmise[2]. » Le temps ne devait pas la faire disparaître. Au IXe, au Xe siècle, cette persuasion demeure vivante. On raconte aux fidèles épouvantés la terrible légende du dragon torturant, dans le sépulcre, un prince impie[3]. Longtemps après, Guillaume Durand, Théodore Balsamon répètent que les démons s'acharnent sur nos restes misérables[4].

Le Seigneur et ses Saints pouvaient seuls assister dans la tombe le chrétien que ne couvre plus alors le bouclier de la prière. La croix[5], les reliques[6] auprès desquelles, dit saint Jérôme, les esprits de l'abîme rugissent impuissants, l'eau consacrée par la bénédiction[7], tout ce qui avait, pendant la vie, défendu le fidèle contre l'enfer, devait encore après le trépas être sa protection et son appui.

Nous avons vu les attaques du démon : un récit de Grégoire de Tours nous montre son impuissance et sa défaite. C'était, dit l'historien, au temps de saint Nizier ; une cruelle épidémie avait fondu sur Trèves et le prêtre de Dieu implorait pour son troupeau décimé la miséricorde céleste. Tout à coup, au milieu de la nuit, on entendit un bruit terrible, retentissant comme un tonnerre ; la ville allait, semblait-il, s'écrouler. Le peuple, s'éveillant plein d'épouvante, attendait la mort, lorsque, dans ce fracas, une

[1] Gregor. Magn. *Dialog.* L. IV, c. 53.

[2] *Homil. LXXXI.*

[3] Baluz., *Capitul.*, T. II, p. 109 et 779 ; Flodoard, L. II, c. 12.

[4] Durandus, *Rationale divin. offic.*, L. VII, c. 35, § 37, 38, 39 ; Theodorus Balsamon, *Commentar. in Canon. Apost. et Concil.* In can. LXXXVI, Conc. Trull.

[5] Morcelli, *Kalend. Constant*, t. I, p. 231 ; Duchesne, t. II, p. 87 ; Bolland. t. III, mart. col. 138, § 5 ; Allegr. *Opusc.*, p. 59 ; De Rossi, *Bull. arch. crist.* Aprile, 1863 ; l'abbé Cochet, *Sépultures*, p. 312, etc.

[6] Theodoret. *Philoth.*, c. XXI ; Sozom. *Hist. Eccl.*, IX, 11 ; Duchesne, t. II, p. 87 ; Bosio, *Roma Sott.*, p. 105 ; Mabillon, *Acta SS. ord. Bened.*, Sæc. III, pars II, p. 165 ; De Rossi, *loc. cit.*, etc.

[7] Durandus. *loc. cit.* ; Bosio, *Roma Sotteranea*, p. 20 ; Lupi. *Dissertazioni*, t. I, p. 76, 77.

voix fut entendue au milieu d'autres : « Compagnons, disait-elle, que fe-
« rons-nous ici ? A une porte, veille S. Euchaire ; à l'autre, S. Maximin ;
« et voici que Nizier se tient au milieu de la ville ; il nous faut la laisser
« à leur garde. » A ces paroles, le mal s'arrêta et ne fit plus de victimes à Trèves [1].

Ce secours que la Rome des Gaules reçut ainsi des reliques de ses anciens pasteurs, des prières de celui qui leur avait succédé, les chrétiens l'espéraient pour leurs tombes de la présence des choses saintes, cherchant ainsi, comme le disent les inscriptions, une protection pour leur dépouille mortelle, en même temps qu'un patronage pour leur âme [2].

C'était par la vertu du Christ que s'obtenait ce merveilleux secours ; aussi, plus d'un parmi nos pères, voulut demander au Seigneur même de l'assister dans le tombeau. Là, comme ailleurs, devait être tout puissant celui dont la présence tient les démons enchaînés à la porte des sanctuaires [3]. Son corps vénéré devait accomplir partout le même miracle ; et ce corps, n'était-ce pas la sainte Eucharistie ? Au milieu de tant de textes qui l'affirment, l'une de nos anciennes inscriptions, celle d'Autun, nous dit que le fidèle, recevant du prêtre, suivant l'usage des premiers siècles, les espèces eucharistiques, tient en ses mains le divin Ἰχθῦς [4] ; puis, par une expression qui rappelle celle de l'épitaphe si laconique dont je cherche à pénétrer le sens, saint Optat dit qu'en renversant ces autels que chaque consécration eucharistique fait la demeure du Fils de Dieu, les donatistes ont frappé le Christ lui-même qui y réside [5]. L'hostie est donc le Seigneur en personne, ainsi que l'Eglise l'a enseigné par la parole, par les écrits des Pères, la liturgie, les monuments. Σῶμα Χριστοῦ, disait, aux

[1] Gregor. Turon. *Vitæ Patrum*, c. XVII, § 4.

[2] Gazzera, *Iscriz. crist. del Piem.*, p. 80, MARTYRIBVS DOMINI ANIMAM CORPVSQVE TVENDO | GRATIA COMMENDANS TVMVLO REQVIESCIT IN ISTO | SILVIVS, etc. ; p. 102, COM. MEN. DANS. SANC. TIS. ANIMAM. CORPVSQVE FOVENDV.

[3] S. Chrysost. Homil. *de S. Martyrib.* § 4 : Ἔξω τῆς ἐκκλησιας ἕστηκεν ὁ διάβολος· εἰς γὰρ τὴν ἱερὰν ταύτην μάνδραν εἰσελθεῖν οὐ τολμᾷ.

[4] *Inscriptions chrét. de la Gaule*, n° 4. Voir encore pour l'identification du Christ et des espèces eucharistiques, le fait miraculeux rapporté par S. Cyprien (*De lapsis*, c. XXVI).

[5] S. Optat. *De schismate Donatist.*, lib. VI : « Quid vos offenderat Christus, *cujus illic per certa momenta corpus et sanguis habitabat ?*... Dum impie persequimini manus nostras *illic ubi corpus Christi habitabat* feristis et vestras. Hoc modo Judaeos estis imitati : illi injecerunt manus Christo in cruce, a vobis percussus est in altari. »

temps antiques, l'évêque donnant la communion [1]; aux Catacombes, les fresques des galeries primitives offrent souvent l'image du poisson unie à celle du pain, du vin eucharistiques [2], association mystérieuse que saint Chrysostome explique et affirme par ces mots si fréquents dans ses discours, lorsqu'il parle de la table sainte et qui une fois encore nous ramènent à la formule inscrite sur la pierre de Vix : « Le Christ est là. Le Christ est présent. Παρεστίν ὁ Χριστος. Παρεστίν ὄντως [3]. » Nos ancêtres l'avaient compris, et, comme tant d'autres choses saintes, des *oblatæ* furent placées sur la poitrine des morts, afin de leur assurer le repos dans la tombe. Du VIe au Xe siècle, le fait est souvent constaté, et un récit de Grégoire le Grand atteste à la fois l'existence et la raison d'être de cette pratique. Un jeune moine, coupable de désobéissance, mourut en état de péché. On l'ensevelit; mais dès le lendemain, la tombe avait rejeté le cadavre. Inhumé de nouveau, il fut encore une fois retrouvé hors de sa sépulture. On accourut auprès de l'abbé, saint Benoît, en le suppliant de pardonner au coupable. L'homme de Dieu remit alors à ceux qui l'imploraient le pain eucharistique. « Allez, dit-il, déposez avec respect le corps « du Seigneur sur la poitrine du mort et replacez le cadavre dans la « tombe. » On obéit, et dès ce moment la terre conserva les restes du religieux [4]. Le Christ était avec lui dans le sépulcre; il était là, comme le dit notre inscription, et le défunt était gardé, car suivant l'expression d'une pensée sur laquelle insiste saint Chrysostome : « Où est le Christ, le démon n'ose entrer [5]. »

Ainsi me paraissent pouvoir être expliqués les mots inscrits sur la pierre de Vix. Déposé dans le sépulcre, le pain eucharistique aurait, si je ne fais fausse route, rempli, en écartant les attaques de l'enfer, le rôle protecteur dont parle Théodore Balsamon commentant un canon ancien

[1] *Constit. Apostol.*, l, VIII, c. 13.

[2] De Rossi, *Roma Sotterranea cristiana*, t. I, pars VIII et p. 323; t. II, tav. XV, n° 1, p. 340.

[3] *Homil. I in prodit. Judæ*, § 6 : Παρέστιν ὁ Χριστὸς, καὶ νῦν ἐκεῖνος ὁ τὴν τράπεζαν διακοσμήσας, οὗτος καὶ ταύτην διακοσμεῖ νῦν. *Homil in Seraphim*, § 4 : Ὅταν οὖν τῇ ἱερᾷ τραπέζῃ προτιέναι μέλλῃς, νόμιζε ἐκεῖ καὶ τὸν βασιλέα τῶν ἁπάντων παρεῖναι· καὶ γὰρ παρέστιν ὄντως. Voir encore *Homil. LXXXII in Math.* § 4; *Homil. XVII, in Ep. ad Hebr. c. X*, § 3.

[4] S. Gregor. Magn., *Dialog.*, l. II, c. 24.

[5] *Exposit. in Psalm. XLI*, § 2 : Ὅπου δὲ ὁ Χριστὸς, δαίμων μὲν οὐδεὶς ἐπεισελθεῖν, μᾶλλον δὲ οὐδὲ παρακύψαι τολμήσειε ποτε. Voir encore *Homil. de SS. martyrib.* § 4.

sur la communion donnée aux morts [1] et qu'attribue de même à la croix cette inscription de l'Espagne [2] :

A✝ω
ERVEIS ALME
FERO SIGNV
FVGIE DEMON

Avec les antiquaires qui l'ont pu voir, j'estime que notre monument est de l'époque mérovingienne ; mais, chercher à reconnaître la date d'une inscription dont la formule ne se retrouve nulle part ailleurs serait, à coup sûr, chose hasardeuse, et je me bornerai à indiquer les éléments d'appréciation qui peuvent nous donner quelque lumière.

S'il s'agissait ici d'un monument étranger à notre sol, la forme des lettres pourrait laisser penser à une époque antique : la fin du IIIe siècle, par exemple, ou le début du IVe ; c'est ainsi que le E carré est signalé en 301 sur les marbres [3] et l's en forme de Γ s'y rencontre dès l'an 295 [4]. Mais, en Gaule, la première de ces lettres ne paraît pas avant l'an 506 ; l'autre se trouve sur une épitaphe découverte en Bourgogne, comme celle dont je m'occupe, et qui ne saurait, d'après sa formule, être antérieure à la fin du Ve siècle [5].

C'est seulement vers les premières années de cette même période que commence à paraître, dans la Gaule, le monogramme ☩ tracé dans notre légende et qui contient, avec la croix, les deux premières lettres du nom de Χριστὸς [6].

Ces données, le mode d'exécution des caractères gravés sur la pierre de Vix, les *apices* du monogramme, me portent à penser que, comme la pierre déjà trouvée près du même lieu et que j'ai rappelée plus haut, notre monument appartient à la fin du Ve siècle.

Edmond Le Blant.

[1] Commentarius in canones Apostolorum et Conciliorum (apud Beveregium, *Pandectæ canonum*, t. I, p. 253) in Can. 83 Conc. Trull. Τὸ μέν τοι χειρίζεσθαι τοῖς ἀρχιερεῦσι μετὰ τελευτὴν ἅγιον ἄρτον, καὶ οὕτως ἐνταφιάζεσθαι, νομίζω γίνεσθαι εἰς ἀποτροπὴν τῶν δαιμονίων, καὶ ἵνα δι αὐτοῦ ἐφοδιάζηται πρὸς οὐρανὸν, ὁ τοῦ μεγάλου καὶ ἀποστολικοῦ καταζιωθεὶς ἐπαγγέλματος.

[2] Hübner, *Inscr. Hisp. christ.* n° 268.

[3] De Fonscolombe, *Mémoire sur le préambule de l'édit de Dioclétien*, pl. II.

[4] Buonarruoti, *Vetri*, Prefaz. p. 18. Voir encore Boldetti, *Osservazioni*, p. 461, a° 298 ; Carainali, *Prodrom. ad illustr. lapidis stratonicensis* (Tab. I, ad p. 732, Atti dell' *Accad. rom. d'archeol.*, t. II), a° 301 etc.

[5] *Inscr. chrétiennes de la Gaule*, n° 325 : cf. la préface, p. XIX

[6] *Id.*, préface, p. XIV.

L'EXPOSITION DE LILLE

SIXIÈME ARTICLE *

XVI.

La collection des manuscrits qui se trouvent à l'Exposition est d'une importance majeure. Elle s'élève à plus de deux cents, et remplit toute la grande salle des fêtes de l'ancienne Préfecture du Nord. Elle va du VIIIe siècle au XVIIIe, c'est-à-dire qu'elle offre des œuvres artistiques de ce genre pendant une période de onze siècles. Il est juste de dire ici que c'est à la ville d'Arras que revient pour la plus grande partie le mérite de cette collection : car c'est elle qui, la première, a consenti à se dessaisir de ses richesses manuscrites, et les autres villes ont suivi cet exemple. Elle m'a imposé, il est vrai, une responsabilité personnelle; mais je l'ai acceptée avec confiance, sachant bien que c'était le moyen d'arriver à obtenir tout ce que nous avons eu. Les collections particulières nous ont d'ailleurs aidés beaucoup, comme nous l'allons voir.

Un seul manuscrit du VIIIe siècle s'offre à nos yeux. Ce livre contemporain de Charlemagne est une collection de Conciles et de Lettres des Papes. Nous en avons un du IXe siècle, un du Xe, trois du XIe, quatre du XIIe, neuf du XIIIe, vingt-deux du XIVe, soixante-et-un du XVe, quarante-six du XVIe, dix du XVIIe et cinq du XVIIIe. Examinons ce qu'il y a de plus remarquable, en suivant l'ordre chronologique.

Le manuscrit du VIIIe siècle appartient à la bibliothèque d'Arras.

Ce manuscrit, de format in-folio, est intitulé *Collectio Conciliorum et Epistolarum Rom. Pontificum.* Il est sur vélin antique et de la fin du VIIIe siècle. Les têtes de livres sont en capitales, les rubriques au rouge de plomb, en onciales romaines. Ce codex, du temps de Charlemagne, est très-précieux et très-beau : il est le plus ancien de la bibliothèque.

* Voir le numéro de décembre 1874, IIe série, t. Ier, 18e vol., p. 395.

Il jouit depuis longtemps d'une grande réputation et a été cité souvent, entre autres par Jac. Pamélius, Binius, Baronius, etc. On voit que notre série s'ouvre sous de bons auspices.

Celui du IXe siècle nous donne un spécimen d'un usage alors fort connu, mais qui ne devint jamais commun. « Ajoutons, dit à ce sujet Champol-« lion-Figeac [1], pour terminer ce qui concerne le matériel des manuscrits, « que le choix du parchemin répondait à l'importance ou à la destination « du livre; que les plus beaux, les plus riches, sont composés du parche-« min le plus blanc et le plus fin ; que le suprême en cette matière était le « parchemin teint en pourpre ; qu'on écrivait d'ordinaire sur la pourpre « avec de l'encre d'or ou d'argent ; qu'il nous reste de beaux modèles de « ce luxe, fort dispendieux, dans des manuscrits tout liturgiques.... » Nous avons un de ces modèles sous les yeux.

Ce manuscrit, de format grand in-4°, est un évangéliaire. Tous les feuillets sont teints en pourpre, et le texte des évangiles est tracé en caractères d'or et d'argent, le tout par respect pour la parole de Dieu. On y voit en outre des encadrements gouachés, dans le style byzantin, de grandes capitales romaines en or, des initiales ornées d'arabesques. On peut remarquer l'alternance, pleine de goût, de l'emploi de l'or et de l'argent. Aujourd'hui l'argent a noirci et l'or a conservé son brillant, de sorte que l'harmonie avec le fond rouge est rompue. Mais, dans l'origine, cette harmonie devait offrir à l'œil une série de pages des plus agréables et d'une vraie richesse. Ce livre d'évangiles appartient aussi à la bibliothèque d'Arras.

Le manuscrit du Xe siècle, que nous voyons ensuite, appartient à la bibliothèque de Boulogne. C'est encore un témoin de la profonde religion de nos ancêtres et de leur respect pour la parole de Dieu. En effet, il est entièrement écrit en lettres d'or, et c'est aussi un livre des évangiles.

Ce précieux manuscrit n'est malheureusement qu'un débris, dont la beauté fait regretter plus vivement la perte du texte des trois autres évangiles, qui évidemment avait été écrit en même temps et dont il ne reste que les titres. Il n'est pas seulement remarquable par la matière qui a servi à sa confection, il l'est surtout par la beauté, l'élégance, la netteté des caractères, et par la sévérité du goût qui a présidé au travail entier.

Voici une Bible manuscrite, écrite en 1083 par Goderau.

Cette Bible a servi à la correction du texte de la Vulgate au Concile de Trente. C'est le premier volume ; il ne comprend que l'Ancien Testament : l'autre volume a longtemps appartenu à un brocanteur de Mons, qui l'a

[1] *Le Moyen-Age et la Renaissance*, t. II.

vendu à vil prix à un étranger. Chaque tête de livre est ornée d'une miniature qui en résume le sujet ; ces miniatures, au nombre de vingt-huit, sont d'un grand caractère. On peut remarquer surtout les médaillons qui ont rapport aux six jours de la création et au repos de Dieu, notamment la main divine entourée des neuf chœurs des anges, le tout formant la première lettre du texte sacré, et aussi une représentation très-remarquable du Tétramorphe, en tête des prophéties d'Ézéchiel. Outre les miniatures, il y a dix lettres d'un beau style. Ce manuscrit appartient au séminaire de Tournai.

Nos deux autres manuscrits du XIe siècle appartiennent à la bibliothèque d'Arras.

Le premier est de la main de plusieurs religieux de Saint-Vaast, qui ont mis leurs noms en haut des cahiers qui sont leur ouvrage. Voici la succession de ces noms qui donnent l'idée du long temps qu'il fallait parfois employer pour mener à fin un aussi rude labeur.— *Albertus scripsit.— Albertus finem fecit. — Richuinus scripsit. — Richuinus hic desinit. — Itesboldus scriptor optimus.— Walbertus non plus fecit.— Albertus reincepit. — Albertus hic dimisit. — Albericus scripsit. — Albericus dimisit. — Wibertus. — Richuinus secundo scripsit. — Alardus scripsit. — Wilbertus reincepit.— Wilbertus tertio.— Walterus scripsit.— Walterus hic dimisit. — Lambertus incipit.*

L'autre est tout entier de la même main : écrit par Albertus : *Albertus scripsit.* Ce manuscrit, du commencement du XIe siècle, est l'un des plus importants de la bibliothèque d'Arras. Il est tout consacré à S. Vaast. On y trouve le sermon d'Haimin au jour de la fête du saint, des hymnes et proses en l'honneur du même saint, la lettre d'Alcuin aux religieux de Saint-Vaast avec des vers pour les saints de leur église, la vie de S. Vaast par Alcuin, sous forme d'épître à Radon, abbé de Saint-Vaast, l'histoire des reliques de Saint-Vaast, et même l'histoire émouvante de l'enlèvement du chef de Saint-Jacques (récit de Guimann, d'une écriture gothique plus récente). On voit également, dans ce riche codex, des pages de neumes qui ont été souvent étudiées.

Nous avons pour le XIIe siècle le *Liber officiorum sancti Vedasti.* Il est tracé au crayon, à deux colonnes, avec de grandes lettres en écriture onciale, au vermillon, à la couleur pourpre et à la cendre verte. Mais ce qui le distingue, ce sont les très-nombreuses notations musicales qu'il renferme, et qui ont été souvent étudiées. Il provient de l'ancienne abbaye de Saint-Vaast et appartient à la bibliothèque d'Arras.

Nous avons en second lieu, un *Manuscrit sur vélin :* Vita Sancti Humberti. — Vita Sancti Eligii. — Pièce musicale, avec neumes, en l'honneur

de Saint-Humbert. — Liber sancti Humberti... Si quis eum abstulerit, anathema sit. Amen. Ce livre provient de l'abbaye de Maroilles et appartient à M. le curé de Colleret.

Enfin la Bibliothèque de Lille nous a confié les deux suivants :

Psalterium. — In-4° sur parchemin ; écriture minuscule du XIIe siècle, à lignes longues : capitales alternativement rouges, vertes et bleues. En tête, une grande initiale avec enroulements ; une autre initiale, au commencement du *dixit dominus.*

Liber evangeliorum. — Petit in-folio sur parchemin : écriture minuscule de la fin du XIIe siècle : capitales alternativement rouges et bleues. Grandes miniatures sur fond bleu, avec ornements en or, représentant les évangélistes. — C'est sur ce livre que les baillis de Cysoing, avant d'entrer en charge, juraient de garder les priviléges de l'abbaye. — Reliure revêtue d'une lame de cuivre ciselée, qui offre 40 fleurs de lys. Provenant de l'abbaye de Cysoing.

Pour le XIIIe siècle nous avons 9 manuscrits, parmi lesquels on remarque surtout ceux qui suivent. De M. l'abbé Carnel, Sequedin près d'Haubourdin : *Missale Romanum, sur vélin.* — Ce missel est écrit en bonne gothique, facile à lire, mais tracée d'une manière plutôt expédiée que posée. Il n'y a pas d'ornements en or, mais en revanche les dentelles rouges ou bleues qui remplissent et entourent les lettres sont d'une grande délicatesse et d'un goût antique. Le système général des lettres bleues, rouges, vertes, agencées d'une certaine manière dans les pages, rappelle les manuscrits romans, quoique celui-ci soit du XIIIe siècle. Une seule miniature se rencontre dans ce beau missel, la grande scène du Calvaire, au commencement du canon. Jésus est attaché à la croix par trois clous. Ses pieds reposent sur un large suppedaneum. Le vêtement qui le ceint est très-ample. Le titre de la croix est sur une large planche ; l'attitude de S. Jean est antique : il a les pieds nus, comme apôtre, et la sainte Vierge a les pieds chaussés. Le soleil et la lune sont portés par des anges vêtus, nimbés, aux grandes ailes. Toute cette page respire le parfum des siècles de foi. L'office de S. Louis est ajouté à la fin du manuscrit.

De M. Ed. de Coussemaker, Lille :

L'Apocalipse S. Jean. — La lumière as lais. En tête du volume on trouve : 1° la table des chapitres de l'Apocalypse, ainsi intitulée : *Cés sunt les chapitres de l'apocalips* ; 2° la table de *la lumière dis lais*, commençant par ces mots : *En ceste manere comence la prologe de le livre del romanz de la lumière des lais.* Nous avons surtout à remarquer, pour ce qui fait l'objet de notre étude, une traduction de l'Apocalypse avec commentaires et soixante-treize miniatures.

De la Bibliothèque d'Arras :

Manuscrit sur vélin. — Ce manuscrit, de format petit in-4°, est sur très beau vélin, tracé au crayon, et du XIIIe siècle. Il est orné de fines miniatures, de grandes lettres historiées et peintes, d'initiales festonnées au vermillon et à l'outremer. Il offre en outre une collection précieuse de proses et séquences avec notation sur 5 lignes, et il a conservé ses signets anciens en petites boules.

Manuscrit sur vélin blanc. — Il est intitulé *Necrologium Atrebatense :* format in-4° vélin blanc tracé au crayon, longues lignes ; les initiales au cinabre et à l'outremer. Il y a des additions en cursive du XIVe siècle, mais le manuscrit proprement dit est du XIIIe.

Manuscrit sur vélin. — Ce manuscrit est un des plus intéressants de la riche collection de la bibliothèque d'Arras. Il est du XIIIe siècle (écrit en 1278) ; il renferme de nombreuses miniatures.

Voici les pièces diverses dont se compose ce curieux volume, sorte de recueil moral, historique et poétique.

1° Un poème moral : *ici endroit commence li livre ki est de philosophie et ensement de moralité ;*

2° *Ici endroit définent li filosofe et li aucteur. Si commence après la naissance Jhesu-Christ et se mort ;*

3° Légende de Ste-Suzanne ;

4° La vie de St-Julien, etc., etc, (avec des lacunes) ;

5° Récits de la manière de vivre des animaux ;

6°, 7°, 8° Collection d'*Ave Maria* paraphrasés, d'un clerc qui disait l'*Ave Maria*, comment on doit se tenir à la messe, etc., etc.

Dans le XIVe siècle nous trouvons des choses du plus haut intérêt.

Voyons d'abord ce manuscrit de l'Apocalypse. Il appartient à la bibliothèque du Séminaire de Namur.

Il offre, en grandes figures du plus haut intérêt, un commentaire perpétuel du texte, c'est-à-dire que les miniatures sont aussi nombreuses que les pages du texte, et on en compte jusqu'à 86. M. J. Helbig a fait connaître ce curieux manuscrit, dans le troisième volume du recueil que dirige à Bruges M. Weale, sous le titre de *Beffroi.*

« La plupart de ces enluminures, dit-il, sont peintes sur fond blanc, d'une coloration harmonieuse et sévère tout à la fois. Les couleurs brillantes, telles que le rouge vermillon et le bleu d'outremer, s'y voient rarement. La plupart des nimbes des figures principales sont dorés, avec un orle noir. Les ailes des anges offrent cette particularité qu'elles se terminent presque toujours par des pennes noires, distinctes les unes des autres. Les têtes des petites figures sont d'un fini précieux ; les chairs, les cheveux et

les barbes sont modelés avec beaucoup de soin, tandis que les draperies sont traitées plus largement et se terminent généralement par un contour extérieur ferme et ressenti. Dans ces draperies, les tons vert-olive, violet ou brun-terre de Sienne naturelle dominent ; elles sont quelquefois ornées de filets blancs sur les contours et d'ornements blancs à l'intérieur. Les élus sont presque toujours vêtus de blanc. Les armes et les armures, ainsi que d'autres détails métalliques, sont souvent argentées ; les instruments de musique pour la plupart sont dorés.

« Toutes les miniatures sont peintes avec beaucoup de légèreté. Les draperies, les nuages et les terrains ne sont pas traités d'une manière solide, mais touchés facilement en réservant les lumières; il n'y a que les filets blancs bordant les draperies qui soient peints avec des couleurs opaques. »

Ce manuscrit a été étudié avec soin pour des projets de complément des célèbres tapisseries d'Angers représentant le même sujet, et publiées par M. Léon de Joannis. Il serait fort désirable que le manuscrit de Namur fût publié de la même manière, et ce ne serait pas chose bien difficile. On a, du même XIVe siècle, au Musée Britannique, un autre manuscrit de l'*Apocalypse*, dont M. J. Helbig a parlé dans le tome second du *Recueil* de M. Weale, cité plus haut.

Voici une des plus grandes raretés manuscrites qu'il soit possible de rencontrer. C'est un manuscrit sur papier, de 484 feuillets, tout en vers, orné de 351 miniatures !

Ce texte et ces miniatures nous disent et nous montrent l'histoire entière de la Rédemption : Dieu avec ses anges dans le ciel, les préparatifs de la Rédemption dans les conseils de Dieu, l'envoi de l'ange à Marie, toutes les scènes de la vie de Jésus-Christ, toutes celles de sa Passion et de sa Résurrection, et de plus l'histoire de l'Eglise jusqu'à la destruction de Jérusalem, Titus et Vespasien. Tout est dessiné avec facilité, peint avec énergie, sur fonds rouges, verts, jaunes, bleus, généralement unis, sans aucun emploi de l'or. C'est une admirable histoire rimée du Nouveau Testament, illustrée complètement et en détail, manuscrit rarissime, de la fin du XIVe siècle, 1390 environ, à la bibliothèque d'Arras.

Cet autre, qui a conservé sa belle reliure en velours rouge avec fermoirs aux clous et agrafes d'argent portant le lion et l'écu fleurdelisé d'Artois; plus, des coins d'argent aux têtes d'anges. C'est le livre même sur lequel les rois, les comtes d'Artois, les baillis et beaucoup d'autres personnages devaient autrefois prêter le serment. Aussi renferme-t-il plusieurs évangiles, puis une grande miniature réprésentant Jésus en croix entre la Sainte Vierge et Saint Jean, puis les formules très-belles des différents ser-

ments. Le serment du roi se faisait en dehors de la porte Saint-Michel; il en était de même de celui du comte ; celui du bailly se prêtait en la halle au mayeur et eschevins ; et celui des eschevins en l'église de la Madeleine, en présence des reliques de Saint Vaast. — Ce beau manuscrit porte les caractères du XIVe siècle. Il est aujourd'hui déposé dans le Musée de la ville d'Arras.

En voici un d'un genre différent et fort remarquable. Il fait partie, ainsi que le suivant, de la riche collection de M. Van der Cruysse de Waziers.

La science des politiques d'Aristote traduites en françois par Me Nicolas Overmes, doyen de l'église de Rouen, chapelain et précepteur de Charles V, roi de France. *Ce précieux manuscrit, fait pour le roy Charles V, doit être de* 1360 *ou environ.*

Ce manuscrit est d'une exécution splendide. Les miniatures sont disposées en compartiments renfermant des scènes nombreuses et animées. Ici on voit la tyrannie en action, puis l'oligarchie, la démocratie ; dans la page qui forme contraste, on voit le royaume, l'aristocratie, la tymocratie. D'un côté il n'y a que des supplices, de l'autre des conseils pleins de calme et de paix. Beaucoup de vignettes sont entourées d'une bordure tricolore parfaitement accusée : l'écu royal aux trois fleurs de lys d'or sur champ d'azur se voit aussi fréquemment. Une foule de sujets divers ornent les pages : riches, pauvres, bonne et mauvaise police, bonne et mauvaise discipline, gens de toute condition : c'est un traité complet d'un bon gouvernement.

L'autre est une Bible écrite en caractères très-fins et très-nets sur peau mince. Il est remarquable comme exécution et conservation.

Cette autre belle Bible manuscrite, du XIVe siècle, sur peau très-fine et d'une écriture très-belle, appartient à M. Charvet, Paris.

Voyez encore ces deux beaux livres exposés par M. Ignace de Coussemaker.

Celui-ci, admirable de marges, est orné de 17 miniatures d'une éclatante fraîcheur. On peut remarquer surtout les trois belles images de Sainte Barbe, de Sainte Catherine et de Sainte Marguerite, qui décorent la dernière partie de ce manuscrit, celle qui est en français.

Celui-là, manuscrit allemand du XIVe siècle, est orné de cinq enluminures d'une fraîcheur et d'une finesse remarquable.

Ce Missel manuscrit provient de l'ancienne cathédrale d'Arras. Il est du XIVe siècle et d'une belle écriture, avec des lettrines renfermant des scènes choisies de l'Ancien Testament, figures des réalités du Nouveau. Le vélin est choisi, tracé à l'encre pourpre, divisé en deux colonnes, orné avec goût. On voit aux marges des additions qui correspondent aux déve-

loppements de la liturgie et indiquent le siècle. Il fait partie de la belle Bibliothèque d'Arras.

A la même bibliothèque appartient ce magnifique volume sur vélin. C'est un heptateuque : les cinq livres de Moïse avec Josué et les Juges. Le texte est encadré d'un commentaire, celui de Nic. de Lyra. Mais il est un autre commentaire qui explique et fait vivre, à la lettre, le texte sacré : ce sont ces innombrables miniatures qui peignent, avec une facilité de main tout à fait rare, les récits bibliques dans tous leurs détails, avec une fidélité et une grandeur remarquables, parfois avec une naïveté qui étonne. Comme ces dessins n'ont pu être ornés de miniatures, comme les fonds seuls sont appliqués en quelques endroits, il est facile de suivre les procédés employés par les artistes, et d'aller, de l'esquisse au complet achèvement du travail, par tous les milieux du mordant, des fonds d'or, des couleurs, des agencements divers qui ne sont aucunement dissimulés.

D'après le catalogue d'Arras et la plupart des connaisseurs, ce manuscrit, qui vient de l'ancienne abbaye de St-Vaast, est l'œuvre d'un artiste italien, XIVe siècle. Il a 266 feuillets et une quantité de dessins de toute grandeur, les uns ornant les marges, les autres prenant le quart, la moitié de la page, parfois la page entière. Tout y est, faits historiques, monuments, actes prescrits ou défendus par la Loi : la Bible y est écrite pour les yeux en même temps que pour les oreilles. C'est, du reste, une *école* de miniature, puisqu'il offre toutes les phases du travail et en livre tous les secrets.

Citons encore, pour finir le XIVe siècle :

1° Ces deux manuscrits musicaux :

Fragment d'un antiphonaire in-folio. Ce fragment, orné de belles lettrines avec sujets, vient d'Allemagne, et date probablement du commencement du XIVe siècle, à M. Béthune d'Ydewalle, Gand.

Antiphonaire in-folio, orné de lettrines avec sujets divers, généralement allégoriques ou de pure décoration, sans or. Ecole brabançonne du XIVe siècle. Reliure moderne, mais d'un goût parfait, à M. Fr. Vandepoele-Bracq, Gand.

2° « Li traitiés des viertus. — Li livres des tribulations, etc. »

Ecriture minuscule gothique du XIVe siècle, sur deux colonnes, majuscules alternativement rouges et bleues avec filigranes ; 180 feuillets. Plusieurs miniatures, dont l'une représente saint Benoît, avec ornements à longues branches de feuillage et à feuilles de lierre, offrant des sujets de chasse. — Provenant de Saint-Pierre, de Lille, à la Bibliothèque de Lille, n° 94.

3° *Biblia sacra.* In-fol. mag. 1 vol. 414 feuillets, vélin, XIVe siècle. Très-

belle gothique à deux colonnes, initiales alternativement rouges et bleues, rehaussées d'or et décorées d'arabesques d'un style très-sobre, presque toutes représentant un sujet évangélique.

Cette Bible, dont l'exécution est d'une grande beauté, est bien complète.

IN. *Prologus. Frater Ambrosius Michi tua* (etc.).

EXP. *Gratia domini nostri J.-C. et veritas Dei cum omnibus vobis. Amen.* EXPLICIT LIBER APOCALYPSIS.

A la suite, 33 feuillets renfermant les interprétations des noms hébreux dans l'ordre alphabétique, attribuées à Bède et à Remy d'Auxerre. (Voyez l'*Histoire des auteurs ecclésiastiques,* de dom Remy Ceillier, t. XVII, p. 13). A la Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer.

4° Les heures en flamand, qui sont écrites dans le plus pur caractère gothique et ornées, sur les marges, de ces dessins légers à la plume, sont une des marques des anciens manuscrits. Les grands ornements en couleur sont fort soignés et l'or très-brillant. Les fonds quadrillés or et couleur sont remarquables, et plusieurs miniatures très-belles. Celle de la vision de la Ste Vierge à Ste Catherine est digne d'attention. A M. le baron de Morgan, Amiens.

Avec le XV° siècle se développe le règne des Livres d'heures. En voici une véritable moisson : 46 sur 61. C'est aussi une galerie charmante de petits tableaux, où nous voyons souvent les mêmes sujets, ce qui peut fournir des points d'étude et de comparaison. Ces sujets sont surtout la représentation des scènes de la vie de Notre-Seigneur : l'Annonciation, la Naissance, la Présentation, des scènes de la Passion, la Résurrection, l'Ascension, la Pentecôte, les quatre Evangélistes. On voit aussi, mais plus rarement, l'arbre de Jessé, la rencontre de S. Joachim et de Ste Anne, la naissance de la Ste Vierge, sa présentation au Temple. Il y a une véritable abondance de figures de Saints et de Saintes, et c'est là que l'on peut prendre des modèles pour nos images de piété. Les sujets de l'ancien Testament sont plus rares : on trouve cependant assez souvent David jouant de la harpe. Nous avons ici, dans un manuscrit, toute l'histoire de Job. Les anges sont nombreux comme toujours : ils ont un caractère noble, un vêtement magnifique ; ils ne ressemblent, en aucune manière, à ces génies païens qu'a imaginés la Renaissance. Plusieurs manuscrits nous donnent des détails d'ameublement et d'usages liturgiques fort curieux à étudier. C'est, en un mot, une véritable et riche galerie, un petit musée chrétien.

En donnant à chacun de ces 46 manuscrits une moyenne de 20 sujets, ce qui est loin d'être exagéré, nous avons, ici seulement, environ un mil-

lier de tableaux à voir ! Et beaucoup de ces sujets sont traités d'une manière fort remarquable.

A ce propos, nous citerons un passage de M. Champollion-Figeac sur les miniatures religieuses des manuscrits. « Il est impossible, dit-il, de n'être pas frappé par un fait qui se reproduit habituellement ; c'est que toutes les miniatures des livres de théologie sont évidemment d'une exécution bien plus belle et plus soignée, d'un dessin bien plus correct, que les Miniatures des romans de chevalerie, des chroniques, etc.. du même temps. Doit-on en conclure que l'inspiration religieuse produisait seule cette supériorité de l'art religieux, et que les idées mystiques étaient assez élevées chez les artistes pour surexciter leur talent lorsqu'ils avaient à traiter des sujets pieux ? Faut-il croire plutôt que les monastères avaient seuls assez d'argent pour payer les travaux des artistes les plus renommés? Dans les abbayes et les couvents, il y avait des hommes, simplement soumis à la règle de l'ordre, qui n'avaient fait aucun vœu, et qui rachetaient leurs péchés, non par de longues et dévotes pénitences, mais en enrichissant de magnifiques peintures les livres destinés à ces communautés. Ils recevaient, en échange de leur labeur, toutes les choses nécessaires à la vie : ils pouvaient ainsi employer une partie de leur existence, s'il le fallait, à l'ornement d'un seul livre. [1] »

Notons comme particulièrement à remarquer, au milieu de ce Musée chrétien, les deux manuscrits suivants :

1° Un bréviaire appartenant aux Clarisses d'Amiens. Ce magnifique manuscrit, d'une admirable conservation, œuvre brillante du XVe siècle, est appelé le Bréviaire des Princesses. C'est, en effet, un bréviaire, et il a été à l'usage de trois princesses de la Maison royale, qui furent religieuses dans le couvent des Clarisses, deux du temps de Ste Colette, savoir : Jeanne et Marie de Bourbon. et la troisième, Catherine de la Marche, peu de temps après.

Tout rappelle du reste cette origine dans ce beau livre : les armes des Nemours, des Guyse, les fleurs de lys profilées dans les dessins des marges. et, pardessus tout, la magnificence de l'exécution, soit dans les grandes miniatures, soit dans les petites, soit même dans l'écriture soignée et ornée de toutes ces pages, de la première jusqu'à la dernière. Le calendrier est à lui seul une petite merveille. Quant aux grandes miniatures, plusieurs sont des compositions de premier ordre.

2° Un livre d'heures appartenant à M. E. de Coussemaker. Ce remarquable manuscrit est d'une conservation parfaite. Il contient le calendrier

[1] *Le Moyen-Age et la Renaissance*, t. II, feuille VI.

complet avec ses symboles ; il est orné de quarante-cinq miniatures exécutées avec soin et dont plusieurs offrent des variantes intelligentes aux types généralement admis. C'est ainsi que, dans la page qui représente l'Annonciation, Adam et Ève sont debout dans le cadre : la faute et la réparation. La page de la Visitation est magnifique, il en est de même de celle où Marie est couronnée par les anges et apparaît avec son titre de Mère de Jésus, en tête de la belle prière : *doulce Dame de miséricorde, mère de piété, fontaine de tous biens, qui portastes Jésus-Christ* IX *moys en vos précieulx flancs et l'alaictastes de vos doulces mamelles : Doulce Dame je vos requier mercy*, etc. Les lettres ne sont pas moins belles, et les marges sont partout ornées de dessins variés, or et couleurs, le tout intact et d'une conservation rare.

En dehors de cette galerie formée par les livres d'heures, et dont on trouvera tout le détail au Catalogue, nous avons à examiner plusieurs œuvres d'un ordre différent, et qui appartiennent encore au XVe siècle.

Voici d'abord une histoire de la Toison-d'Or, composée par Me Guillaume Fillastre, religieux de l'ordre de Saint-Benoît, évêque de Tournai et abbé de Saint-Bertin. Ce précieux manuscrit paraît avoir été copié pour Mre Engelbert, comte de Nassau, etc., dont les armes se trouvent à la bordure du premier feuillet. Sur ce feuillet on voit un chapitre de la Toison-d'Or : le chancelier Guillaume Fillastre y est à son poste, en mitre et chape bleue. Ce beau manuscrit est à M. Van der Cruisse de Waziers, Lille.

Voici un autre manuscrit non moins curieux, appartenant au même amateur.

25 miniatures et 435 lettres ornées, outre beaucoup d'autres plus petites, font briller ce manuscrit du plus vif éclat. Le sujet de ces peintures est d'ailleurs bien émouvant : les souffrances ou *Passions* des principaux martyrs et martyres, à la suite de la Passion du Fils de Dieu. Les supplices sont peints dans toute leur vérité, mais avec une finesse de travail et une expression de joie surnaturelle qui leur assigne leur vrai caractère. Le texte et les miniatures font de ce livre un ensemble délicieux. Les armoiries indiquent une famille princière.

Enfin, voici un troisième manuscrit de l'Apocalypse. L'Apocalypse de S. Jean, expliquée par 65 grandes peintures en grisailles, avec nimbes d'or et ciels d'azur, telle est l'idée que l'on peut se former de ce livre vraiment remarquable. Le symbolisme est compris partout d'une manière frappante ; les emblèmes sont vivement saisis, et présentés avec une parfaite intelligence du sujet. Ce manuscrit appartient également à M. Van der Cruisse de Waziers. Il faudrait encore citer son manuscrit où se trouvent ces belles miniatures traitées en camaïeu, représentant des sup-

plices de damnés, avec des détails d'une hardiesse et d'une vérité saisissantes ; mais il faut avancer dans cette étude, et le XVIe siècle est là qui nous appelle et nous convie à examiner ses procédés nouveaux.

Je veux parler de l'invention de l'imprimerie. Elle devança le XVIe siècle, puisque voilà deux livres qui datent du XVe et qui sont le produit de l'art nouveau. Nous les joignons à ceux qui vont suivre, afin de ne pas séparer ce qui est de même nature, quoique de siècles différents.

La grande Bible incunable exposée par les Pères Jésuites de Lille est un des trois premiers spécimens du nouvel art de l'imprimerie : *Hoc presens Gratiani decretum suis cum rubricis, non atramentali penna cannave, sed arte quadam ingeniosa imprimendi, cunctipotente adspiranti Deo, Petrus Schoiffer de Gernsheym, suis consignando scutis feliciter consummavit.*

L'autre livre, appartenant à M. d'Estreux de Beaugrenier, Valenciennes, est un livre d'heures imprimé sur vélin, en 1498.

Dix ans plus tard, nous avons, dans le livre d'heures appartenant aux Clarisses d'Amiens, un type remarquable du passage entre le manuscrit et l'imprimé. Tout ce qui est caractères est imprimé en gothique sur vélin ; les ornements des marges sont eux-mêmes imprimés à l'aide de bois gravés en relief. D'autre part, les fins de lignes et beaucoup d'initiales sont tracées et peintes à la main. On a en outre réservé un grand nombre de pages qui sont toutes couvertes de véritables peintures. Citons comme remarquables : l'Annonciation, la Nativité, la Fuite en Égypte, etc.

Nous trouvons encore le même type dans ce livre, de 1513, partie imprimé et partie manuscrit, appartenant à M. Jules de Vicq. Le texte est imprimé sur parchemin ; les miniatures, au nombre de dix-huit grandes, sont à la main. L'imprimeur est *Gillet Hardouyn, à Paris*, 1513. Les miniatures, comme couleur, n'ont plus l'éclat du Moyen-Age, elles sentent l'imprimé ; toutefois elles ont, comme composition, des choses fort remarquables. On peut citer notamment la Mort de la sainte Vierge et l'Immaculée-Conception entourée des emblèmes bibliques.

Dans le même genre de travail mixte, nous avons encore, de M. de Beaugrenier, deux livres très-beaux, l'un sur vélin, l'autre sur papier, avec un nombre considérable de vignettes, grandes et petites. Nous en avons donné la nomenclature dans le catalogue de l'Exposition.

Citons aussi le *Missale Ambianense* exposé par M. Van der Cruisse de Waziers.

Ce Missel est composé de deux parties distinctes, l'imprimé et le manuscrit. Tout ce qui est texte est imprimé, en 1506, à Rouen, *tant en papier qu'en bon parchemin*. Tout ce qui est ornement est fait à la main, à plus forte raison les grandes miniatures, dont deux surtout sont admirables.

Celles-ci sont traitées en grisailles, sur fonds de paysages en vert. Rien n'est expressif, vivant, comme cette grande page qui représente saint François d'Assise recevant les stigmates. Les traits de feu, les plaies, les yeux du Saint, tout cela est animé. A genoux est *François* de Halvuin, 64e évêque d'Amiens... *Ce Missel a été fait pour lui.* L'autre grande grisaille représente une sainte Barbe. Le Père éternel avec les anges et les animaux évangéliques d'une part, d'autre part Jésus en croix, sont les sujets du revers de ces grisailles : l'ensemble forme, avec la grande scène du crucifix de l'en-tête du livre, une sorte de triptyque dont les deux grisailles sont les volets extérieurs. Le canon est très-orné, et en parchemin.

Nous en avons plusieurs autres encore, dont il est parlé dans le Catalogue : impossible de les reprendre tous ici.

Et d'ailleurs le XVIe siècle nous a aussi laissé des manuscrits qui ne sont pas sans mérite. Pour clore dignement la série des incunables, nous ne pouvons pas, à l'occasion d'une exposition de Lille, ne pas citer la grande rareté de la bibliothèque de Lille : « Die spieghel onser behoudenisse (le miroir de notre salut). » Traduction hollandaise du *Speculum humanæ salvationis*, de Vincent de Beauvais.

Texte imprimé à la presse en caractères gothiques mobiles en métal fondu, avec figures sur bois imprimées au frotton. — Cette œuvre qui a été produite dans la période comprise entre 1423 et 1430, est antérieure de plusieurs années aux premiers essais faits par Guttemberg à Strasbourg : c'est un livre de la plus haute importance pour l'histoire de la gravure comme pour l'histoire de l'imprimerie.

Les livres d'heures purement manuscrits, et du XVIe siècle, sont au nombre de vingt. C'est encore une nouvelle galerie de peintures très-belles que nous aurions à parcourir. Notons les miniatures et lettrines traitées en grisailles, dans un manuscrit de M. Jules de Vicq, et à ce propos arrêtons aussi l'attention du visiteur sur l'admirable manuscrit (plus ancien) de la bibliothèque de Roubaix, où nous trouvons des miniatures en camaïeu d'une finesse extrême. Notons aussi le genre italien des heures de la Ste Vierge, de M. de Beaugrenier, et surtout le fini des miniatures d'un autre livre d'heures de M. Van der Cruisse de Waziers. On distingue surtout la belle image de Marie portant l'Enfant-Jésus sur le bras gauche, et entourée de ses ancêtres rangés en arbre de Jessé, plus le Père éternel au milieu des anges, Adam, saint Joachim rencontrant sainte Anne, etc. Cette page est splendide. Les marges ornées avec luxe offrent presque partout des scènes comiques d'animaux, sorte de caricatures dessinées avec entrain.

En dehors des livres d'heures, le XVIe siècle nous donne d'autres œu-

vres : un manuscrit orné de blasons ; des lettres de S. Grégoire avec lettrines ornées ; un processional avec plain-chant, reliure ancienne à fermoirs ; d'immenses livres de chœur qui ont servi sur les vastes lutrins d'autrefois et qui sont ornés avec goût.

En voici un autre qui réclame une mention spéciale : *Le Mystère par personnaiges de la Vie. Passion. Mort, Résurrection et Ascention de Nre Seignr IESVS CHRIST, en vingt-cinq journées, avec les histoires sur chacune d'icelles, avec la figure du Téatre lequel Mystère fut jouet triumphamment en la ville de Valenchiennes* 1547 *par des notables Bourgeois et Marchands dicelle ville dont les noms avec ceux des joueurs sont escrits en la fin de ce présent livre.*

Toutes les vingt-cinq journées se présentent l'une après l'autre : de grandes peintures se développant sur le verso et le recto des feuillets peignent ce qui fut représenté, c'est-à-dire tout le Nouveau Testament. Ce livre est donc à la fois un recueil de drames pieux et un magnifique album. Les peintures sont de Hubert Cailleau ; le livre a été écrit par Charles Nérighue. Il appartient à Mme de Lacoste.

Le XVIIe siècle nous présente d'abord un recueil fort intéressant, aujourd'hui propriété de M. Ed. de Coussemaker.

Il est divisé en deux parties tout à fait distinctes : l'une comprend une centaine de peintures à l'huile ; l'autre, des textes se rapportant à l'histoire des couvents des FF. Prêcheurs et de Sainte-Catherine de Sienne.

Les peintures peuvent se subdiviser en quatre séries représentant : la première, les principaux saints de l'ordre (elle est désignée par l'auteur sous le nom de généalogie spirituelle de Saint-Dominique) ; la seconde, les allégories qui ont figuré dans la procession du 11 mai 1631 ; la troisième, la généalogie temporelle de Saint-Dominique ; et la quatrième, les principaux objets artistiques ou précieux que possédait le couvent de Sainte-Catherine de Sienne.

Les peintures ont été faites pour conserver le souvenir d'une grande fête célébrée à Douai en 1631. C'est un souvenir, un album de cette fête, mais un album en peintures à l'huile, exécuté par les peintres Vaast Bellegambe et Bon Lenglet. Le texte est une reproduction de l'histoire des couvents des Dominicains et de Sainte-Catherine de Sienne, par le P. Ph. Petit, qui fit exécuter les peintures de la première partie.

Ce très-important manuscrit est donc à la fois un musée et un cabinet d'archives. Il inventorie, non seulement une grande solennité religieuse et artistique (qui n'est pas sans quelque rapport avec notre exposition) mais encore les trésors du couvent. D'autre part, c'est un livre historique, un recueil de documents authentiques, un véritable dossier de pièces à

consulter. Il serait bien à désirer que l'on eût beaucoup de ces sortes de recueils *illustrés* de la grande manière : l'histoire vraie de nos anciennes maisons religieuses serait alors facile à faire, ou. pour mieux dire, elle serait faite.

Nous avons ensuite, du même siècle : un beau livre tout orné de grisailles ; un recueil d'armoiries et d'épitaphes ; des livres liturgiques de l'ancienne collégiale de Saint-Pierre de Lille ; un très-curieux *Bénédictionnal* en parchemin de 1679, etc.

C'est ce qu'il faut pour bien continuer l'histoire de cet art merveilleux, qui va en décroissant, en se transformant, à mesure que la gravure le combat plus vivement et finit par le vaincre.

Pourtant il nous reste, même du XVIIIe siècle, plusieurs livres de chant, imitation louable quant à l'esprit. très-incorrecte quant à la forme. des œuvres d'autrefois. Il nous reste ensuite quelques dessins, non plus en miniature, mais à l'encre de Chine.

Enfin voici un livre de prières du prince de Bavière, archevêque de Cologne. daté de 1729. — Cet ouvrage. que *l'on croit unique*, a été gravé sur cuivre, et l'auteur a consacré vingt années à son œuvre. Il renferme des dessins d'une finesse extraordinaire. Toutes les lettres majuscules sont ornées et diffèrent entre elles, ce qui a fait supposer que c'était un manuscrit. La reliure est du temps, en velours avec filets et médaillons en argent repoussé et ciselé. Ces médaillons contiennent, comme la première miniature, les armes du prince-archevêque. Ce livre a été enlevé lors des guerres de l'Empire, et vendu, *comme manuscrit*, à Paris, il y a sept ans. Il appartient aujourd'hui à M. Larangot-Wavrin, Amiens.

A cette magnifique collection que nous venons de visiter, on a joint un certain nombre de volumes remarquables par la reliure ancienne et le bon goût dans lequel ils sont traités. On les examinera assurément avec un véritable intérêt.

L'abbé E. Van Drival.

(La suite au prochain numéro.)

LA CROIX DE HENRI IV A ROME

Notice extraite de divers numéros du **Journal de Florence**, *avec des annotations de Mgr Barbier de Montault*

I

Les travaux de nivellement qui ont été exécutés en 1874 autour de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, dans le nouveau quartier de l'Esquilin, ont quelque intérêt pour la France.

Ils vont entraîner le déplacement du principal monument qui rappelle à Rome la conversion du roi Henri IV [1]. Ce monument consiste en une croix élevée vis-à-vis du portail de l'église de S. Antoine, qui est voisine de Ste-Marie-Majeure : on la nomme aussi basilique Licinienne. La croix et son piédestal sont dans un état déplorable ; ce serait bien le cas de les restaurer. Cette bonne œuvre serait digne de M. de Corcelle, ambassadeur de France près le Saint-Siége.

Lorsqu'on dit déplacement, l'expression n'est pas exacte. Il s'agit d'abaisser le sol de quatre à cinq mètres, la croix sera abattue et replacée sur le nouveau niveau, absolument au même point, vis-à-vis le portail de la basilique. Les ingénieurs municipaux, que nous avons interrogés sur place, nous en ont donné l'assurance, et la croix de Henri IV est en effet marquée sur leur plan.

La croix consiste en un fuseau ou colonne rhomboïde en granit oriental, haute de cinq mètres avec un petit chapiteau corinthien. La colonne est intacte, le chapiteau est écorné. Sur le chapiteau s'élève la croix, composée de deux cylindres en bronze ou en marbre noir (on ne distingue

[1] La conversion de Henri IV est rappelée à Rome par quatre autres monuments : une statue de bronze, à Saint-Jean de Latran ; un bas-relief au tombeau de Léon XI, à Saint-Pierre du Vatican ; une inscription à la façade du Capitole et une autre inscription à Saint-Basile

pas très-bien) ; chacune des branches est terminée par une fleur de lys en bronze. La croix supporte, d'un côté, le Christ, de l'autre, comme adossée, la Vierge couronnée, avec l'enfant Jésus sur le bras gauche et le sceptre dans la main droite, les pieds sur le croissant. Les deux figures sont en bronze noirci par le temps.

Le piédestal du monument est dans un état encore plus déplorable et qui ne fait nul honneur à la France. Sur le bord qui est vis-à-vis de l'église, il y a l'écu particulier du roi, surmonté de la couronne royale à moitié rompue ; dans le champ de l'écu, il y a en haut deux écussons, celui de Bourbon avec les fleurs de lys d'or et celui de Navarre avec les chaînes.

Dans le bas, un H traversé par une palme et une branche de chêne et surmonté d'une couronne à pointes. Cet écu est également écorné.

Sur le bord du piédestal tourné au midi, vers Sainte-Croix de Jérusalem, il y a l'écu du Pape Clément VIII, Aldobrandini, qui était florentin, et portait *d'azur à la bande brétessée d'or, accompagnée de six étoiles de même*. La tiare et les clefs qui couronnaient cet écu pontifical ont disparu.

Sur le bord tourné au nord, vers Sainte-Marie-Majeure, il y a l'écu du Pape Benoît XIV, qui a fait restaurer le monument [1]. Il portait *palé d'or et de gueules de six pièces*. La tiare y est encore, mais les clefs ont été rompues. Au-dessous de cet écu papal on lit cette inscription :

BENEDICTUS XIV PONT. MAX.
PUBLICUM HOC MONUMENTUM
DEIPARAE VIRGINI SACRUM
A CLEMENTE VIII PONT. MAX. ERECTUM
TEMPORIS RUINA COLLAPSUM
RESTITUIT ANNO CHRISTI MDCCXLV.

C'est la seule inscription qui soit sur le piédestal [2], elle ne parle pas du roi Henri IV, ni du motif pour lequel le monument a été élevé.

La croix ne fut élevée qu'assez longtemps après le 17 septembre 1595. Le cardinal d'Ossat, qui parle des *Te Deum* célébrés à St-Louis des Français et à la Trinité des Monts, ne nomme pas l'église de St-Antoine, dans la période où il traite des négociations de l'absolution du roi [3].

[1] Cette croix ne fut pas érigée primitivement à la place qu'elle occupe maintenant. Ce fut sous Benoît XIV que s'opéra sa translation ; elle y perdit le baldaquin qui l'abritait.

[2] L'inscription créative se trouve dans les anciens recueils d'épigraphie.

[3] Le tombeau du cardinal d'Ossat existe à Rome dans une des chapelles latérales de l'église nationale de St-Louis des Français.

II

On sait par les descriptions de Rome du XVIIe siècle que le monument existait et qu'il avait cette destination de perpétuer le souvenir de la conversion de Henri IV. La croix était alors couverte d'un baldaquin en maçonnerie, supporté par quatre colonnes, et le piédestal portait l'inscription suivante :

D. O. M.
CLEMENTE · VIII · PONT · MAX
AD · MEMORIAM
ABSOLUTIONIS · HENRICI · IV
FRANC · ET · NAVAR
REGIS · CHRISTIANISSIMI
Q · F · R · D · XV · KAL · OCT · MDXCV.

Il est aisé de deviner que les lettres Q. F. R. D. signifient QUÆ FUIT ROMÆ DIE 17 octobre 1595.

Il paraît que le roi Louis XIV ne fut pas content de cette inscription[1]. Il la fit enlever et elle fut remplacée par une table de marbre blanc portant au milieu une flamme.

Le baldaquin en maçonnerie s'écroula en 1744. Benoît XIV fit restaurer la croix en supprimant le baldaquin. On aperçoit encore sur le sol la trace des colonnes qui le supportaient. Il y a maintenant quatre bornes en travertin qui ont dû être reliées par des chaînes.

Tel qu'il est aujourd'hui, le monument de Henri IV est une ruine. Les trois blasons de Henri IV, de Clément VIII et de Benoît IV ont besoin d'être sculptés à neuf[2].

On n'ignore pas que l'église de St-Antoine, dans laquelle le Pape Clément VIII vint chanter le *Te Deum* pour la conversion du roi Henri IV, était, à cette époque, habitée par des religieux français, que l'on nommait les frères Dauphins.

Leur institution se rattache aux Croisades. Les croisés rapportaient

[1] Ce fut par ordre également de l'ombrageux monarque que l'ambassadeur de France s'opposa à la publication dans le *Bullarium Romanum* de la bulle d'excommunication lancée par Sixte V contre Henri IV.

[2] Il vaudrait mieux les compléter que de les refaire à neuf : on peut les restaurer sans les remplacer.

d'Orient la maladie dite feu saint Antoine [1], qui était alors épidémique et qu'il fallait soigner dans des hôpitaux spéciaux. Un de ces hôpitaux fut institué à Vienne en Dauphiné, et il était desservi par des chevaliers hospitaliers qui furent nommés Dauphins. A cette époque on disait *dauphins* au lieu de dire comme aujourd'hui *Dauphinois*.

Le couvent de St-Antoine de Rome était réservé aux malades du feu de saint Antoine. Peu à peu cette maladie ayant disparu, l'hôpital n'eut plus de raison d'être. Les hospitaliers Dauphins furent incorporés, personnes et biens, dans l'ordre de Malte par un rescrit de Pie VI daté de 1778.

Leurs obligations hospitalières furent déférées à l'hôpital de la *Consolazione* [2], où l'on transporte aujourd'hui les blessés. qui ne peuvent être soignés chez eux.

Les relations qui insistent sur les blessés par les incendies soignés à l'hôpital de St-Antoine [3] par les religieux Dauphins, n'ont point la notion du feu saint Antoine, contagion contractée en Orient par les croisés au XIe et au XIIe siècle et de la nécessité de soigner ceux qui en étaient atteints dans des hôpitaux spéciaux, où les religieux faisaient preuve d'un rare dévouement.

Saint François d'Assise, étant venu à Rome, du temps du Pape Honorius III, vint loger avec ses compagnons à l'hôpital des Dauphins. Il y passa plusieurs mois.

A la fin du dernier siècle, le dernier archevêque de Vienne, Mgr Charles François d'Aviau-du-Bois de Sanzay, chassé de sa résidence par les révolutionnaires, dépourvu d'argent et de secours. partit de Vienne à pied et vint jusqu'à Rome. de couvent en couvent, d'hôpital en hôpital. A peine arrivé dans la ville éternelle, il alla s'agenouiller dans l'église de St-Antoine et il exprima ses regrets de n'y plus trouver les religieux Dauphins, qui étaient partis, dans l'origine, de Saint-Antoine de Vienne.

Pie VI accueillit le saint archevêque. Il se souvint de lui lorsqu'il entra sur les terres de son archevêché, en allant de Grenoble à Valence où il mourut.

Plus tard le diocèse de Vienne fut supprimé, et Mgr d'Aviau-du-Bois de Sanzay fut nommé archevêque de Bordeaux. Il est mort dans ce poste.

[1] C'est pour cela qu'à Rome on représente S. Antoine avec des flammes dans la main droite ou sous les pieds.

[2] Cet hôpital est voisin du Forum.

[3] Les pompiers ont pris à Rome pour patron le grand S. Antoine, parce qu'ils ont pour mission d'éteindre le *feu* des incendies. comme celui-ci guérit du *feu* corporel.

III

Les premières notices publiées par le *Journal de Florence* au sujet de la colonne de Henri IV ont appelé l'attention du gouvernement français. Un des secrétaires de l'ambassade s'était déjà préoccupé d'ailleurs du sort qu'allait subir ce monument par suite de l'abaissement de l'Esquilin sur lequel il est placé.

Nous avons donc la conviction que l'honorable M. de Corcelle prendra les dispositions nécessaires pour que la colonne soit conservée et son piédestal parfaitement restauré.

Mais à notre avis, cela ne suffirait pas à la dignité du nom français et à la grandeur du fait que rappelle le monument.

Il faut que le monument soit rétabli dans son entier, c'est-à-dire que l'ancien baldaquin soutenu par quatre colonnes, recouvre la colonne rhomboïde qui soutient la croix.

Il faut que l'inscription de Clément VIII soit remise à sa place sur le socle.

Cette inscription oubliée, qu'on ne trouve plus même dans les livres où il est question du monument [1], fut enlevée à la suite du différend entre la Cour de Rome et Louis XIV. Le grand roi, dont l'orgueil était incomparable, voulut considérer cette inscription comme offensante au nom de Henri IV ; il ne permettait pas que son royal prédécesseur eût été huguenot et qu'il eût reçu le pardon de Rome : tant l'absolutisme a de hardiesse et prétend quelquefois effacer l'histoire.

[1] Un des écrivains qui ont le mieux traité la question de cette croix est Mgr Luquet, évêque d'Hésébon, dans un ouvrage sous forme de guide, écrit spécialement en vue de l'armée française, dès les premiers temps de l'occupation de Rome. — On remarque beaucoup en ce moment, dans le *Journal de Florence* et dans la *Revue du monde catholique*, une série d'articles historiques sur la réconciliation d'Henri IV.

DEUX GRANDS ARTISTES CHRÉTIENS

LES FRÈRES DUTHOIT [1]

I

Les frères Duthoit, Aimé et Louis, sont nés à Amiens, le premier, le 25 novembre 1805, le second, le 15 avril 1807. L'un et l'autre reçurent de leur père, sculpteur lillois établi depuis peu à Amiens, les premières notions de leur art. On peut dire qu'ils commencèrent à sculpter et à dessiner le jour même où leurs petites mains purent manier un crayon ou soulever un ciseau.

Tous deux reçurent, pendant quelques années seulement, une instruction primaire des plus élémentaires dans une institution dirigée par M. Sujol. Tout en faisant ces études hâtives, Aimé et Louis Duthoit suivirent le cours communal de dessin, professé avec succès par M. Chantriaux.

A l'âge où les autres enfants ne songent encore qu'à leurs jeux, nos jeunes artistes travaillaient déjà et aidaient sérieusement leur père. Louis trouvait, de plus, le temps de tailler à la grosse de petites images de saints et de saintes, dont le produit lui servit à acheter les premiers livres de sa bibliothèque, les premiers dessins de ses nombreuses collections. On possède des albums de ces artistes, datés, ceux d'Aimé, de 1817, ceux de Louis de 1820. A 13 ou 14 ans, les deux frères étudiaient et discernaient d'instinct la valeur historique et artistique des œuvres du Moyen-Age, vingt ans avant que les savants travaux des Montalembert, des Mérimée, des Vitet, des du Sommerard, aient attiré l'attention sur des monuments méprisés et incompris depuis plusieurs siècles.

[1] Nous regrettons que l'abondance des matières ne nous ait point permis de publier dans le dernier numéro les notes et renseignements qu'on a bien voulu nous communiquer sur les frères Duthoit, à l'occasion de la mort de Louis-Jean-Baptiste-Joseph Duthoit, statuaire, décédé le 31 décembre, à l'âge de 67 ans.

Aimé et Louis Duthoit eurent naturellement tous les succès qu'ils pouvaient obtenir à l'école communale de dessin.

L'ambition d'Aimé Duthoit, s'accordant en cela avec celle de son père, eût été d'envoyer à Paris le jeune Louis pour qu'il pût perfectionner et développer ses dispositions naturelles. La mort de M. Duthoit père, arrivée en 1824, mit à néant ces beaux projets; les deux frères eurent alors à lutter contre les difficultés de la vie, et, avant de penser à faire de l'art, ils durent songer à gagner de quoi vivre eux-mêmes, et faire vivre ceux dont ils devenaient les seuls soutiens. Aimé Duthoit avait 20 ans, et Louis 17, quand ils conclurent fraternellement cette association que la mort seule a pu dissoudre, pendant quelques années, et que la mort vient de sceller à nouveau et pour l'éternité.

Les deux frères cherchèrent un instant leur voie. — Aimé avait commencé à faire de la statuaire, mais ayant reconnu les dispositions naturelles de son frère, il le poussa dans cette voie et se réserva la sculpture ornementale. Cette division du travail était cependant plus apparente que réelle dans les résultats : la main de Louis maniait l'ébauchoir ou le ciseau ; l'expérience et le goût d'Aimé dirigeaient cette main. De même, l'imagination vive de Louis suggérait à Aimé les idées mères, les thèmes sur lesquels son habile crayon brodait mille variations. Les deux frères ne pouvaient se passer l'un de l'autre ; leurs deux talents se complétaient et leurs œuvres se perfectionnaient par la critique bienveillante faite et acceptée de part et d'autre avec la même franchise et la même simplicité.

Aimé et Louis étaient déjà établis depuis plusieurs années, et avaient exécuté de nombreux travaux quand ils visitèrent Paris pour la première fois, et que pour la première fois aussi ils virent un musée.

Ces deux frères sont Amiénois de naissance et de talent. Ils n'ont, pour ainsi dire, point eu de maîtres ; leurs dispositions naturelles, servies par une grande force de volonté et un amour passionné du travail, se sont développées à la vue des magnificences de notre incomparable cathédrale. C'est là qu'ils sont allés demander aux modestes tailleurs d'images du XIIIe siècle, le secret de la simplicité et de la naïveté grandiose de leurs figures. C'est là que les maîtres du XVIe siècle leur enseignèrent l'art de grouper les personnages en d'admirables tableaux pleins de naturel et de vie. Ce sont les œuvres des Blasset, des Carpentier, des Cressent, des Vimeux, tous artistes Amiénois, qu'ils étudièrent, demandant à celui-ci le mouvement et l'ampleur ; à celui-là, la grâce et l'élégance ; à cet autre, le sentiment et l'expression.

Les frères Duthoit n'ont point fait que des chefs-d'œuvre ; leurs premières productions se ressentent naturellement de leur jeunesse et de leur

inexpérience ; elles se ressentent aussi du goût du jour qui laissait beaucoup à désirer, mais leur talent, grâce à une étude constante, se développa vite, et alla se perfectionnant jusqu'au jour de leur décès.

Il serait assez difficile de cataloguer toutes leurs œuvres, elles sont innombrables et répandues dans toute la province de Picardie et dans les provinces limitrophes.

Dans le département de la Somme, il est bien peu de communes qui ne possèdent quelqu'une de leurs œuvres : toutes les églises, tous les édifices publics, presque toutes les habitations particulières ont conservé un souvenir du passage de ces artistes. — Mais leurs œuvres capitales peuvent se voir : à Amiens, à la Cathédrale, dont ils furent les sculpteurs pendant près de cinquante ans, et où Louis Duthoit a exécuté plus de quarante statues et un nombre infini de statuettes, de groupes, etc., etc. ; — à l'église Saint-Jacques, dont Aimé Duthoit avait composé et exécuté toute la décoration, avant l'incendie de 1857 ; — à l'église Saint-Germain (1826 à 1866) ; — aux chapelles des couvents du Sacré-Cœur (1868), de la Sainte Famille et des Ursulines (1867) ; — au couvent de la Visitation, au musée, à l'Hôtel-de-Ville (1858) ; — dans les hôtels de MM. Du Bos et de Berny ;—dans le cimetière de la Madeleine ;—à Abbeville, dans les églises de Saint-Vulfran (1831-61) et de Saint-Gilles (1860-69) ; — au Palais-de-Justice (1863) ; — à l'église de Péronne (1865) ; — dans l'ancienne abbatiale (1862) et dans le petit séminaire de Saint-Riquier (1844-68) ; — à l'église du Saint-Sépulcre à Montdidier (1852-65) ; — dans l'église de Long (1857) et à la chapelle de Rue (1862-1869) ; — aux châteaux de Belloy-sur-Somme (1846) et de Regnières-Écluse (1859) ; — au tombeau de la famille Maille, à Doullens (1838-42) ; — à Arras, à l'Évêché (1856-1865) ; à la cathédrale, au Palais-de-Justice (1855), à la Préfecture, dans le couvent des Dames du Saint-Sacrement (1845-64) ; — à Boulogne-sur-Mer : dans le couvent des Dames de la Visitation (1845) et dans l'église Notre-Dame (1874) ; — et enfin à Hellebeck (Belgique, 1860).

Louis Duthoit a exécuté environ 1,200 statues ou bas-reliefs. — De quelque habileté qu'ait été doué un artiste, on comprend difficilement une pareille fécondité, et pourtant, comme dessinateur, Louis Duthoit a produit peut-être plus encore. Profitant de ce que leurs travaux de sculpture les faisaient journellement voyager à travers le département de la Somme, les deux frères dessinaient, d'après ce qu'ils rencontraient, sites, paysages, monuments, objets d'art. — C'est à l'aide de ces dessins que Louis Duthoit a pu former cette monographie du département de la Somme qui compte 8,000 dessins, tous dessinés d'après nature, recopiés et classés de sa main.

Cette collection, probablement unique au monde, est un véritable inventaire de tout ce que le département renfermait d'intéressant pour l'histoire et pour l'art, depuis 1820 jusqu'à nos jours. C'est une œuvre, à peu de chose près, complète et à laquelle il mettait la dernière main quand la mort l'a surpris.

A côté de ce grand ouvrage in-folio, il laisse :

Un dictionnaire en images de la ville d'Amiens;

Un dictionnaire du département de la Somme. Ce travail est malheureusement inachevé;

Un dictionnaire de l'architecture dans le département de la Somme, à l'imitation du Dictionnaire de Viollet-le-Duc;

Une collection de 48 monuments existant à Amiens en 1700;

150 vues de la cathédrale et de la ville d'Amiens primitivement destinées à illustrer un Guide du voyageur dans la ville:

Un recueil de 300 statues recueillies dans le département de la Somme;

L'œuvre du sculpteur Blasset;

Les œuvres des sculpteurs Morgan, Carpentier et Dupuis;

Les œuvres d'art de la Confrérie du Puy;

Son œuvre à lui-même, composée de 550 dessins, donnant ses principales compositions;

Une quantité de dessins originaux sur la cathédrale et sur un grand nombre de communes;

Un volume de dessins pris d'après nature en France et en Belgique;

Enfin d'innombrables croquis et documents puisés à toutes les sources, et se rapportant à la statuaire, à l'archéologie et à l'hagiographie.

Il a fourni des dessins à un grand nombre de publications et il a lithographié lui-même :

Pour l'explication des médaillons du grand portail de la cathédrale d'Amiens, par Reymonde, 16 planches;

1837. Pour les *Monnaies inconnues des évêques des Innocents*, etc., par MM. J. Rigollot, d'Amiens, 37 planches;

1831-40. Pour les *Monuments anciens et modernes de la ville d'Amiens*, 61 planches;

Pour les *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, 16 planches;

1840. Pour l'*Histoire des arts du dessin* du docteur Rigollot, 58 planches[1];

[1] Dans son *Histoire de l'art en Picardie*, M. Rigollot avait exprimé tout ce qu'il devait au concours de MM. Duthoit dont le crayon si sûr l'avait habilement secondé dans la reproduction des œuvres d'art qu'il avait à décrire.

« Cet éloge, dit M. de Chennevières, rendu ici aux frères Duthoit, n'était que

1832. Pour l'*Histoire d'Amiens* d'H. Dusevel, 1re édition, 11 planches;

Pour *Amiens en* 1836, par Ch. Caron, 6 planches;

1834. Pour la *Description historique et pittoresque du département de la Somme*, 22 planches;

Pour les *Lettres sur le département de la Somme*, par H. Dusevel, 1re édition, 5 planches;

1848. Pour l'*Histoire d'Amiens*, Dusevel, 2e édition, 5 planches;

Pour l'*Arrondissement de Montdidier*, 26 planches;

1849. Pour le *Département de la Somme*, texte de M. Dusevel, 34 pl.;

1873. Pour l'*Œuvre de Blasset*, 40 planches;

1873. Pour le *Vieil Amiens*, 100 planches;

Aimé et Louis Duthoit avaient en outre fourni plus de cent dessins in-folio (à partir de 1835) pour *le Voyage pittoresque et artistique* du baron Taylor; de nombreuses compositions ou reproductions de monuments pour le *Magasin catholique*, l'*Illustration*, le *Magasin pittoresque*, la *France pittoresque*, le *Guide pittoresque du voyageur en France*, la *Revue de l'Art chrétien*, le *Bulletin des Comités historiques*, le *Guide du voyageur à Amiens*, les *Annales archéologiques* de Didron, les *Eglises, châteaux et beffrois de Picardie, Flandre et Artois*, les *Archives historiques et ecclésiastiques de la Picardie et de l'Artois* par Roger, le *Sanctuaire de la Cathédrale* d'Amiens d'Edmond Soyez; quatre réductions à l'aquarelle de tableaux de la Confrérie du Puy ont été reproduits dans *les Arts au Moyen-Age* par A. du Sommerard.

Louis Duthoit sut trouver le temps de dessiner des cartons de vitraux et même de peindre quelques tableaux. Les peintures de la voûte de la chapelle de la Vierge, dans l'église Saint-Jacques d'Amiens, sont les seules que nous connaissions, bien que lui-même en ait indiqué plusieurs autres. Ces peintures, sans aucune prétention, ne sont point dénuées d'un certain mérite; elles n'ont été faites par lui qu'avec l'espoir de les voir remplacées

justice de la part de M. Rigollot. Les 97 figures ou compositions, reproduites par eux, d'une plume extrêmement fine, sur quarante pierres lithographiques, forment un atlas explicatif des plus curieux et qui ajoute singulièrement à l'intérêt du texte. Ce sont de très-éminents sculpteurs et dessinateurs que MM. Duthoit, et je ne sache pas d'artistes, dans aucune de nos provinces, qui aient mieux mérité la reconnaissance de leurs compatriotes, pour leurs savantes et sûres restaurations des monuments religieux et civils pour les ingénieuses inventions décoratives qu'ils ont multipliées à Amiens, à Abbeville, dans toutes les chapelles des bourgades et villages de Picardie. Leur pays, qu'ils n'en doutent pas, se souviendra d'eux plus tard avec orgueil; depuis Blasset, je n'en vois point qui aient rendu plus de services à Amiens. »

par des œuvres de maîtres, dès que les ressources de la fabrique lui permettraient de s'adresser à des peintres en renom.

Nos deux artistes n'ont jamais envoyé aux expositions de Paris. Un buste en bronze de M. le Prince fut cependant exposé en 186..., nous ne savons par l'initiative de qui.

Une seule œuvre de Louis Duthoit (la Présentation) fut exposée à Amiens et valut une médaille d'or à son auteur.

Les deux frères ont, durant leur vie, reçu, des juges les plus éclairés, les témoignages les plus flatteurs de l'estime qu'inspirait leur caractère, et de l'admiration qu'excitait leur talent. Le duc de Luynes, MM. Mérimée, Vitet, Lassus, Viollet-le-Duc, du Sommerard, Didron, tous les savants, tous les artistes à qui nous devons la renaissance des arts du Moyen-Age se plurent à reconnaître la part sérieuse que nos artistes amiénois avaient prise à ce grand mouvement.

Aimé Duthoit fut l'un des fondateurs de la Société des Antiquaires de Picardie. Dès 1839, il avait été nommé correspondant du Ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques. En 1841, le Comité des travaux historiques, ayant, sous forme de questionnaire, demandé à ses correspondants des renseignements sur les différentes curiosités du département, Louis Duthoit y avait répandu en joignant en marge de légers croquis complétant l'explication donnée par le texte. Cette méthode nouvelle fut trouvée ingénieuse, et il fut chargé par le Ministère de reproduire par la lithographie le travail manuscrit qu'il avait adressé au Comité, et qui devait être donné pour modèle aux correspondants. En 1850, la Société d'émulation d'Abbeville nomma Louis Duthoit membre correspondant. C'est le seul titre dont il eût pu se parer, s'il avait été dans son caractère de se parer de quelque chose. Aimé et Louis Duthoit s'ignoraient eux-mêmes, et comptant pour peu ce qu'ils savaient, ils ne pensaient qu'à tout ce qui leur restait à apprendre et à faire. Aussi la louange personnelle leur était-elle à charge, et leur modestie se révoltait à la pensée que le public dût s'occuper d'eux.

Aucune récompense officielle n'a consacré le talent de ces hommes de bien : la postérité les jugera et leur accordera la place qu'ils méritent à côté des Basset, des Dupuis, dont ils ont été, pour ainsi dire, les élèves et les continuateurs.

II

Voici le discours qu'a prononcé, le 2 janvier, sur la tombe de M. Louis Duthoit, le doyen des architectes d'Amiens, M. J. Herbault :

« Messieurs,

« Si c'est un deuil bien triste pour la famille et les amis qui conduisent ici celui qui emporte leurs regrets, leur affection et leur estime, c'est le contraire pour cette tombe aujourd'hui devenue commune à deux frères longtemps unis par l'amitié, les goûts, le talent et l'amour du devoir résolument pratiqué ensemble, car c'est pour eux un jour de rapprochement heureux !... En effet les deux frères Aimé et Louis Duthoit, inséparables en ce monde, n'ont pu être momentanément détachés l'un de l'autre que par la mort ! Dieu vient de refaire l'union brisée, union désirée à l'heure marquée, et cette fois rendue à jamais indissoluble ! Aussi, à cette pensée d'un suprême désir fraternel réalisé, ai-je cru tout d'abord devoir m'arrêter comme à l'idée consolante, la mieux faite, si ce n'est pour faire taire nos regrets, au moins pour en diminuer quelque peu l'amertume !...

« Oui, les voilà maintenant pour toujours ensemble, mais, hélas ! perdus pour nous, ces deux habiles artistes, ces deux hommes estimables, aimants et aimés, l'honneur des arts en notre cité, eux dont les talents ont augmenté le renom d'Amiens pendant près de cinquante années d'intelligente et active collaboration, laissant des œuvres variées, justement vantées, et en si grand nombre, qu'il faudrait plusieurs livres pour les décrire et les apprécier comme elles le méritent, œuvres non-seulement sorties de leurs ciseaux, mais encore du goût le plus délicat et le plus correct de composition, à quelque style et époque de l'art qu'elles appartiennent, car ils excellèrent dans tous les genres, la statuaire comme la haute décoration. De plus, infatigables, habiles et savants dessinateurs, ils ont fait, on peut le dire, avec le crayon et la gravure, toute l'histoire pittoresque et monumentale de notre vaste et intéressant département, de telle sorte que l'historien, l'archéologue, le chroniqueur peuvent à l'avenir illustrer avec charme et exactitude leurs ouvrages des leurs, tant en puisant dans deux récentes publications : le *Vieil Amiens* et l'*Œuvre de Blasset*, splendidement et intelligemment éditées, que dans les riches et abondants portefeuilles actuellement en dépôt dans des mains filiales, heureusement aussi dignes de les posséder que capables d'en augmenter encore le nombre avec la même habileté.

« J'aurais pu, Messieurs, énumérant les principaux travaux de ces deux grands artistes en faire sous vos yeux un plus long et plus complet éloge, mais je ne peux oublier qu'un intime commerce d'amitié de quarante années, m'a appris plus qu'à personne, combien leur modestie fuyait, redoutait même la louange. Aussi, devant cette tombe, respecterai-je presque une dernière volonté... A d'autres donc d'écrire en détail et de dire ailleurs

qu'ici, avec plus d'autorité du reste, que les deux frères Duthoit n'embellirent pas seulement nos édifices publics civils et les riches habitations de toute notre contrée, et au-delà même, pendant presque un demi-siècle, mais qu'ils s'appliquèrent tout particulièrement avec un soin pieux à dépenser tout ce qu'ils avaient de génie artistique à orner nos temples de leurs plus belles conceptions, comme à y remettre en honneur les chefs-d'œuvre de leurs devanciers, outragés ou par le temps ou par la profanation, et en cela, s'identifiant tellement avec eux, qu'ils rivalisèrent à ce point de goût avec ces naïfs et charmants imagiers des plus belles époques du Moyen-Age et de la Renaissance, qu'on a pu dire en toute vérité qu'eux aussi avaient le rare sentiment de leur art au plus haut degré, uni au même sentiment de foi.

« Tout en m'écoutant, vous remarquez peut-être, Messieurs, que ce n'est pas de Louis Duthoit seul que je parle quand, en ce jour, l'attention semblerait devoir lui appartenir tout entière ; mais c'est qu'il eût été bien difficile et même contraire à votre pensée comme à la mienne de faire autrement, puisque notre souvenir durable et sympathique trouve l'occasion de se reproduire pour confondre dans le même hommage, et celui que nous avons regretté et honoré le premier et celui que nous pleurons en ce moment. Puisse cet hommage indivis aller jusqu'à leurs âmes immortelles. Il ne pourrait que les réjouir là, comme sur cette terre, eux toujours exempts d'esprit de rivalité.

« Frères inséparables dans la gloire comme dans l'amitié, vous ne vous êtes pas seulement ressemblés par le talent, vous avez vécu pareillement tous les deux en gens de bien. Modèles de piété filiale, modèles des chefs de famille, quoique à des titres différents, vous n'avez donné que de bons exemples. Aussi, entourés des respects, de la reconnaissance et de la tendre affection de ceux que vous avez aimés et édifiés, votre vie ici-bas a-t-elle trouvé, avec ces douces récompenses du foyer, l'estime publique, prélude du bonheur que vous avez mérité au séjour des récompenses éternelles où nous espérons bien mériter aussi de la bonté de Dieu de vous retrouver.

« Au revoir donc, chers et dignes amis bien regrettés, Aimé et Louis Duthoit, à toujours unis dans notre pensée, comme vous ne cesserez de l'être glorieusement dans le souvenir de la postérité. »

III

Nous devons dire que la mort de M. L. Duthoit, écho de toute sa vie, a été profondément chrétienne. S'il aimait passionnément le Moyen-Age de son âme d'artiste, il en partageait la foi simple et naïve par son cœur de

fervent catholique. Ses croyances ont eu une grande influence sur son admirable talent. Il n'a point, comme tant d'autres, composé de simples pastiches plus ou moins réussis; il a créé des œuvres vivantes où respire un vrai sentiment religieux. Il s'est si bien identifié avec les époques dont il reproduisait le style que les antiquaires de l'avenir pourront se trouver fort embarrassés pour distinguer dans tel ou tel monument les additions dues au sculpteur amiénois, et, ce que nous disons ici de Louis Duthoit s'applique également à son frère dont nous avons eu plusieurs fois occasion, dans cette *Revue* et ailleurs, de louer l'admirable talent.

Nous nous sommes demandé plus d'une fois s'il aurait été avantageux pour l'art que les frères Duthoit quittassent Amiens pour exercer leur profession à Paris. Ils y auraient sans doute beaucoup gagné en renommée; ils auraient pu former de nombreux élèves et auraient peuplé les églises de Paris de leurs chefs-d'œuvre. Mais d'un autre côté, leur talent aurait perdu de sa naïveté, de son cachet, de sa physionomie locale, et peut-être de son sentiment religieux. Les frères Duthoit ont pour ainsi dire été les élèves de la cathédrale d'Amiens; ils ont bien fait de vivre et de mourir auprès de la sublime institutrice qui avait éveillé et guidé leur génie.

J. CORBLET.

LES TAPISSERIES D'AMIENS

Nous trouvons dans le recueil des règlements des maîtres tapissiers de Paris, la preuve certaine, officielle, de l'existence, à Amiens, de l'industrie ou plutôt de l'art de la tapisserie de haute lice, à l'époque de la Renaissance et dont l'origine remontait sans doute à l'émigration des tapissiers de haute lice d'Arras expulsés par Louis XI en 1479 :

« Les premières fabriques qui ont paru en France ont pris naissance dans « les villes de Tours et d'Amiens, mais aujourd'hui, elles ne subsistent « plus. La fabrique d'Amiens n'étoit point autrement recommandable « que par les bonnes couleurs qu'elle employait, on n'y travaillait qu'en « hautelice et fort peu en verdures, si ce n'est quelques tentures qu'on « y fesait où etoient semées quantité de fleurs mal déssinées ; Son goût « se ressentoit de l'antique et il est fort facile de reconnoître qu'elle « etoit sa manière de travailler par le grain qui y est inégal et dessé- « ché. »

Les tapissiers de Paris ne connaissaient pas bien exactement l'histoire de leur art en France, car ils avaient cité les ateliers de Saumur, d'Aubusson, d'Arras, de Paris qui précédèrent les ateliers de Tours et d'Amiens ; néammoins ce document est précieux pour l'histoire de l'industrie locale, d'autant plus précieux qu'il donne une indication qui permet de reconnaître à première vue les tapisseries tissées à Amiens ; la marque des tapisseries d'Amiens était un double Seutortibé. On sait en effet, que les tapissiers étaient tenus par les règlements généraux qui régissaient leur style de faire tisser, dans chaque pièce de tapisserie sortie de leurs métiers, leurs nom et prénom ainsi que le nom de la ville où la pièce avait été faite. Le double S est le sigle de Samarobrioa.

Dans l'édit d'Henri IV de janvier 1607, portant établissement au profit de Marc de Commons et de François de la Planche de manufactures de basse lice, façon de Flandres, il est dit que les entrepreneurs seront tenus de dresser et d'entretenir 80 métiers au moins, dont 60 à Paris et 20 autres à Amiens ou autre ville que bon leur semblera : mais les entrepreneurs

ne se fixèrent pas à Amiens, ils fondèrent l'établissement des Gobelins et après la dissolution de leur société en 1633, l'établissement de St-Germain-des-Prés.

Les tapisseries d'Amiens ne devaient pas être si médiocres que l'affirment les gardes jurés de Paris, puisqu'elles étaient admises à décorer les palais royaux ; un des inventaires du mobilier de la couronne mentionne les tapisseries suivantes en les attribuant à Amiens :

Triomphe des Vertus, tenture soie et or de six pièces, ayant 69 aunes de cours (longueur) et 11 pieds de haut ;

La Terre, pièce de tapisserie de 10 aunes de cours, sur 10 pieds de haut ;

Dieu le Père, pièce de tapisserie de 10 aunes de cours, sur 11 pieds de haut ;

S. Luc peignant la Vierge, pièce de 5 aunes, sur 4 pieds de hauteur ;

L'adoration des Mages, id., id.

L'adoration, pièce de 8 aunes de cours, sur 6 pieds de hauteur ;

Un Pèlerin, pièce de 8 aunes de cours, sur 7 pieds de haut.

Mais voici une description détaillée, prise dans un autre inventaire, qui donnera une idée exacte de la valeur et de la composition des tapisseries de haute lice d'Amiens :

Une tenture de tapisserie de laine et soie, haute lice, fabrique d'Amiens, représentant l'histoire de Tobie, en 12 pièces, dessin de quelque élève (?), dans une bordure de rinceaux par le haut et par le bas, avec de grands écriteaux ou lettres blanches, sur un fond rouge, qui expliquent l'histoire, contenant 52 aunes de cours, sur 3 aunes 1/2 de hauteur :

1° Tobie au temple qui demande lignée à Dieu, 2 A. 1|4 de cours ;

2° Naissance du jeune Tobie, 3 3|4 ;

3° Sennachvih, confisque les biens de Tobie, à cause qu'il ensevelit ceux de sa nation qu'il commandait de tuer ;

4° Tobie ensevelissant les morts, 4 1|4 ;

5° Tobie aveuglé d'une fiente d'hirondelle, 3 11|12 ;

6° Anne, femme de Tobie, nourrit sa famille de son travail, 3 ;

7° L'Ange Raphaël s'offre à Tobie l'ancien, pour être le conducteur de son fils, 5 1|4 ;

8° Mariage de Tobie avec Sara, fille de Raguel, son oncle, 5 1|2 ;

9° Festin de Raguel, pour le mariage de Tobie et Sara, 3 2|3 ;

10° L'Ange Raphaël présente une cédule à Babelius qui la paie, 4 ;

11° Festin du retour de Tobie en la maison de son père, 4 1|2 ;

12° Mort de Tobie l'ancien.

La ville d'Aude arde, si célèbre par ses magnifiques verdures, ne dé-

daignait pas cependant de copier les cartons d'Amiens à en juger par l'extrait suivant de l'inventaire de 1661, des tapisseries du cardinal Mazarin qui, d'après les prix courants de l'époque, payait 50,000 fr. une tapisserie et 2,000 fr. le St-Georges de Raphaël :

Audenarde. — Amiens : Tenture de tapisserie, fabrique d'Audenarde, *patron d'Amyens*, représentant des paysages avec des oiseaux, animaux et quelques personnages de chasseurs.

Cette tenture était placée dans une des principales salles du château que le cardinal possédait à Nevers.

La cathédrale d'Amiens était ornée, suivant les renseignements donnés par l'abbé Corblet, le savant directeur de la *Revue de l'Art chrétien*, de nombreuses tapisseries parmi lesquelles on remarquait : la naissance de S. Firmin, le baptême, le sacre, l'entrée à Amiens, la prédication, le baptême de la femme de Faustinien, la capture, la décollation, le convoi, l'invention du corps, l'entrée des reliques, S. Salve priant Dieu devant un autel donné en 1640.

A Saint-Martin, on comptait 26 tapisseries dont les figures de grandeur naturelle représentaient la vie de J.-C.

A Saint-Germain, les marguilliers avaient donné 12 tapisseries de haute lice, dont 2 représentaient la Visitation et l'Annonciation, les autres la vie de S. Germain d'Écosse.

Il ne faut pas s'étonner de cette profusion de tapisseries dans les églises : nos pères comprenaient mieux que nous le style décoratif ; les verrières, dont les tapisseries, les sculptures, conviennent seules à la décoration des églises où les tableaux sont généralement déplacés ; en effet, les tableaux coupent les grandes lignes, détruisent l'harmonie de l'ensemble et perdent considérablement de leurs effets par suite des hauteurs où ils sont placés et de la filtration de la lumière à travers des verres de couleur.

La sayetterie d'Amiens, dit l'*Encyclopédie*, a conservé le nom de haute lice aux étoffes dont la chaîne est purement de soie et la trame de laine, ou qui sont toutes de soie, comme les serges de Rome, les dauplimes, les étamines, les fevandines et burats, les avogets de soie.

L'industrie de la tapisserie de haute lice d'Amiens ne pouvait lutter contre les manufactures royales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, largement subventionnées par la Couronne ; elle disparut vers les dernières années du XVIIe siècle.

B^on De Boyer de Ste Suzanne.

INVENTAIRE

DU COUVENT DES DOMINICAINES D'ARRAS

EN 1324

Le monastère de la Thieulloye [1] d'Arras avait été élevé par Mahaut, comtesse d'Artois, en l'honneur de la Ste Trinité, pour recevoir des religieuses de l'ordre de Saint-Dominique. En 1323, il était à peu près terminé : un compte d'Enguerrand de Mastaing, bailli d'Arras (de la S. Marc à la Toussaint 1323), nous apprend que l'estimation en fut faite alors par des experts charpentiers et maçons et qu'il avait eu pour architecte Jehan de Monchi, maître maçon de la comtesse d'Artois. Un demi-siècle après (1370), ce premier monastère était complétement détruit par les Anglais ; rebâti, il fut rasé en 1414 par Jean-sans-Peur, duc de Bourgogne, qui voulait enlever aux Français l'avantage qu'ils en eussent retiré pour se maintenir au faubourg Saint-Sauveur. En 1477, 1640, nouvelles destructions : aussi ne reste-t-il aucune trace des constructions du Moyen-Age.

Les religieuses jouissaient de nombreux priviléges qu'elles devaient à la générosité de leur fondatrice. Ce n'est point ici le lieu de les énumérer ; je mentionne seulement, d'après un inventaire de 1526, l'original étant perdu, l'exemption pour leurs denrées des droits de péage à Bapaume, ce pourquoi « elles seront tenues délivrer chascun an à la dite dame (Mahaut) au chastel de Bappaimes une ceinture de cuire avec la blouque simple sans aucun metail et une bourse de fil, et au jour de S. Martin deux paires de gand de laine. »

La maison était régie par une prieure élue pour trois ans, et son temporel administré par un procureur. Yolande fut la première prieure. Elle était venue de Lille avec la colonie empruntée aux Dominicaines de Lille et de Montargis, et, sous son gouvernement, la communauté naissante prit un si rapide essor que dès 1329 la comtesse d'Artois dut assurer

[1] Ce nom était celui de la terre sur laquelle il était situé.

au couvent des revenus suffisants pour l'entretien de cinquante religieuses. Ses héritiers, Eudes, duc de Bourgogne et Jehanne de France, reconnurent que la Thieulloye ne possédait que 686 livrées de terre ; ils s'empressèrent de les porter à mille tant en nature qu'en argent, selon le désir de leur pieuse aïeule [1].

Le document qui suit est un compte de Jehan de Salins, trésorier de la comtesse d'Artois, des dépenses faites pour le mobilier de la Thieulloye et pour le voyage des religieuses de Lille et de Montargis à Arras. Elles avaient pris possession de leur nouvelle résidence en l'été 1324, probablement le jour de la Ste Trinité [2].

MISES FAITES POUR LA TUILLOYE PAR MAISTRE JEHAN DE SALINS [3].

Premièrement à Michel de Lens, pour 3 calices pesans 5 mars, 2 onces et 7 esterlins, 24 l. 10 s.

A Laude Belon pour 4 veluiauz royés pour faire 3 chasubles, 1 drap et 1 dossier et le parement des aubes, 70 s. pour pièce, valent, 14 lb.

A Jehan de Laon, chasublier, pour orfrois pour les chasubles, pour toille à fourrer le drap et le dossier, pour la façon des dites chasubles et des paremens et pour faire 3 estuis de corporal des dis dras, 114 s. 9 d.

[1] Nos religiosas mulieres, priorissam et conventum monasterii sororum inclusarum ordinis fratrum predicatorum quod dudum fundavimus in villa nostra attrebatensi in loco qui dicitur la Tieuloye, volentes favore prosequi generoso et maxime pro eo quod monasterium antedictum proponimus, fovente Dei adjutorio in redditibus ampliare usque ad summam seu estimationem mille librataruum terre ad parienses annui et perpetui redditus ad opus et sustentationem quinquaginta sororum ordinis predicti, numerum quarum quinquaginta sororum ad divini cultus augmentum intendimus in eodem monasterio citius quam poterimus divino auxilio mediante instruere ac eciam adimplere. » (Charte de la comtesse Mahaut, datée de la veille de la Résurrection 1328. — *Arch. du Pas-de-Calais* : fonds de la Thieuloye).

[2] Le mandement suivant montre qu'à la date du 30 juillet elles étaient établies à Arras et qu'elles y résidaient depuis peu de temps.

« De par la comtesse d'Artoys et de Bourgogne.

« Receveur, pour ce que de notre commandement vous avez baillié quarante livres aus dames de la sainte Trinité de l'ordre Saint-Dominique pour les choses « nécessaires pour leur vivre jusques à la saint Remy prochaine les queles nous « avons fondé de nouvel à Arraz, nous voulons que les dites 40 lb. vous soient acceptées en vos premiers comptes par ceste cedule faite à Arraz, le penultime « jour de julet l'an XXVI » (*Arch. du Pas-de-Calais*, Trésor des Chartes d'Artois.)

[3] *Arch. du Pas-de-Calais* : Trésor des Chartes d'Artois, *comptes*.

A Claude Belon pour 3 pièces de dras d'or pour faire chasuble, tunique, dramatique, drap et dossière, 20 l.

A Jehan de Laon pour les paremens de chasuble, tunique et dramatique, pour toille a fourrer le drap et le dossier, pour façon, 8 l. 5 s. 6 d.

A li pour une custode, 14 s.

A Erembour de Monstroel pour 90 aunes de toille a faire 9 aubes et 9 touailles d'autel dont il en iot 42 au pris de 2 s. l'aune, et 48 à 2 s. 4 d. l'aune. 9 l. 16 s.

A li pour la façon, 15 s.

A li pour 6 corporaus, 18 s. 9 d.

A Jehan de Laon pour 1 autel portatis, 30 s.

A Guillaume le lambiër pour 2 chandeliers de quevre, 23 s.

A Colart de Fontaines pour 2 brunetes d'Amiens pour faire chapes, 24 s.

A Guillaume Lescot de Gant pour 8 pièces de thiretaine blanches lanées pour faire cotes et capelaires[1], 6 l. 16 s. pour pièce, valent, 61 l. 4 s.

A Guillaume de Chiereville de Kahen pour 3 thiretaines escrues, pour faire seratiaus desoux. 30 l. 10 s.

A Jehan Gouffaron de St-Denis pour 6 blans dras de St-Denis pour faire estraiz et couvertures, 43 l. 15 s.

A Jehan Fantis de Moncornet pour 4 dras camelins a faire couvertoirs. 29 l.

A Gillebert Lescot pour 12 fourrures d'agniauz pour les dis couvertoirs. fl9 l. 18 s.

A Jehan Miche, drapier de St-Marcel, pour 36 aunes de thiretaine de St-Marcel pour faire estraiz à metre auz lis, 4 l. 16 s.

A Erembour de Monstroel pour 52 aunes de canevas pour mettre empres le feurre, 52 s.

A Jehane Boinecave, pour 12 coussins et 12 orilliers de plume et pour chous auz orilliers, 15 lb.

A Jehan Poulet, pour 414 aunes de toille pour faire dras de lit, 19 d. l'aune, valent, 32 l. 16 s. 6 d.

A li pour 24 quevrechies, 48 s.

A Erembour de Monstroel pour une douzaine de grosses nappes de 4 aunes, 8 s. pour nappe, 4 l. 16 s.

A li pour 6 nappes delies de 4 aunes, 11 s. pour nappe, valent, 66 s.

A li pour 6 nappes delies de 5 aunes, 13 s, 6 d. pour nappe, 4 l. 12 s.

A li pour 14 touailles de 2 aunes, 13 d. l'aune, valent, 52 s.

A li pour 12 touailles de 5 aunes, 16 d. pour aune, valent, 4 l.

[1] On sait que les religieuses dominicaines sont vêtues de blanc.

A Jehan de Prouvins, potier, pour 4 grans kanes, 12 quartes et 40 chopines quarrées, 40 justes, 21 salieres, 6 douzaines de grans escueles, 3 douzaines de petites, 4 grans plas et 4 mendres d'estain, 24 l. 14 s. 6 d.

A Jehan le hanepier, de Pontalié pour 40 qualliers, 6 l. 10 s.

A Robert Gobin pour 118 douzaines de veelin, 8 s. pour douzaine, valent, 47 l. 4 s.

A frère Guillaume de Mascon oultre la somme de 120 lb. qu'il avait eu devant pour la façon des livres baillé, 80 l.

A Jehan Morel de Dieppe pour amener les choses dessus dites de Paris à Arraz et pour paiages, 116 s.

It. pour corde à faire la gibe et pour la faire et deffaire a Arras et pour la charger, 18 s.

It. pour portage des dites choses au lendi et du lendi a Paris, 22 s.

Pour un vallet qui conduit les choses dessus dites a venir a Arraz, 10 s.

It. pour les despenz maistre Jehan de Salins par 22 jours qu'il fu a Paris pour acheter les dites choses, 8 l. 10 s.

A Ysabeau Quarrée pour 6 coussins de boure, 9 s. 4 d.

A Perrot Louget pour 2 buiretes d'estain a chanter, 2 s. 8 d.

A Evrart l'orfevre pour bornir 2 seaus a eaue benoite, 2 s.

A Vincent le tondeur pour la tonture de 2 brunetes et 11 blons dras tondus 2 fois, 5 s. pour drap. It. 11 dras tondus une fois, 3 s. pour drap, 4 l. 18 s.

A Ysabiau la couturiere pour faire 24 paires de dras de lit, 3 d. pour paire, 6 s.

A pluseurs ouvriers par Guillaume de Neauhem pour la façon de 36 couvertoirs, 18 s.

It. par la main dudit Guillaume pour la façon de 12 chappes, 12 cotes, 12 capelaires, 38 s.

It. pour fil et pour ribanz, 4 s. 8 d.

A Herbelot pour les despens de li, de 3 vallez et de 6 chevas du chariot par 7 jours en alent des Theruaine a Montargis querre les dames de la Tuilloie.

It. pour 21 personnes et 11 chevas des Montargis Arraz par 8 jours, 28 l. 12 d.

It. pour renvoier des Arraz a Montargis le char, 1 char que les dames avoient amenez du commandement ma dame, 36 s.

It. aus 2 freres, a 1 chapelain et 1 vallet que vindrent avec les dames, baillé pour leur retour, 48 s.

It. pour ramener la priouresse de Lile pour les despens de 11 personnes

et 8 chevaus a la repaire en alant la, pour 2 vallez et chevaus a retour et pour forge en chemin, 21 s.

It. pour 3 piaus de parchemin pour faire les letres de la Tuilloie et pour 4 laiz de soie a les sceller, 3 s. 2 d.

A Vincent le tondeur pour faire taindre en brunete 18 aunes de tiretaine blanche 14 d. pour aune, 21 s.

Pour les despens de 2 filles reçues a Montargis que furent amenées à la Tuilloie, 16 lb. 10 s.

Pour la voiture des choses aus dames de Montargis amener a Paris et pour 1 vallet que les conduit, 51 s. 8 d.

It. pour les mener de Paris Arraz et pour 1 vallet qui les conduit, 6 l. 15 s.

A Laude Belun pour 2 pieces de samyz ynde et demie piece de roge pour la chapelle a parer, 20 lb.

A Estienne Chevalier pour 2080 que chestiau que flours de brodure 8 d. pour piece, 69 lb.

A li pour une touaille d'autel, pour l'orfroy de la chasuble, des chapes, de tunique et dramatique, 60 lb.

A li pour la portraiture des fleurs et des chestiaux, 4 lb.

Pour cendal vermeil pour fourrer la dicte chapelle, 11 lb.

A Jehan de Laon pour la façon de la dicte chapelle, pour toille a fourrer le drap et le dossier, pour petiz orfroyz et frainges, 6 lb.

A Pierrot de Besençon pour 2 bacins a laver, 2 buirectes et 1 encensier d'argent pesant 7 mars et 3 onces, 4 lb. 5 s. le marc vaillent, 31 lb. 6 s. 6 d.

A li pour 12 cuilliers d'argent pesant 7 onces et 15 estellins, 70 s.

A li pour 2 angelez que portent le chief S. Loys d'argent dorez pesant 1 marc et 7 onces. Item 2 ymaiges de S. Loys, une de la Trinité et une de S. Jehan pesant 9 mars une once et demie. Item une croiz de fust couverte d'argent dorée dont l'argent poise 4 mars et 5 onces. It. une autre croiz dun l'argent poise 4 mars, 4 onces et 15 estellins. It. une autre croiz dun l'argent poise 4 mars et 7 onces. It. 1 mor de chape et les pomiaux d'argent esmailliez pesant 1 marc et 10 estellins. It. pour les esmaus d'argent que sont sus les entaublement de quevre 7 onces. Somme des mars 27 mars 15 estellins, 6 lb. 12 s. le marc, de quoy l'on rabatit 18 mars et 19 estellins qu'il avoit ouz de l'argent madame, cest assavoir pour 1 bacin d'argent que fut pris au tressort a Paris pesant 6 mars et demi et 19 estellins, et 1 hanap pris ou dit tresor, pesant 11 mars et demy, vaillent les 18 mars a prix de 64 s. le marc 58 lb. ausi demorent, 120 lb. 16 s. 5 d.

A li pour 3 grauz entaublement de quevre pour les croiz et 4 a lionceaus

pour les ymaiges et 1 petiz quarrez pour les angelez de quevre dorez, pesant 45 mars 5 onces et demie, don lon rebait 7 onces pour les esmaus, demore 43 mars et 6 onces 25 s. le marc vaillent. 53 lb. 15 s.

A li pour le loaige de 2 chevaus qu'il amena Arraz et les despens de li et d'un vallet et pour le salaire du vallet, 6 lb. 16 s.

Somme toute mil livres, trois souls et cinq deniers parisis.

Je joins à ce compte deux quittances de date très-voisine qui concernent le mobilier et les ornements de la chapelle de la Thieulloye.

« Sachent tuit que je Guillaume de Salins clerc du trésorier ma dame d'Artois oy euz et receuz en nom du dit tresorier de Andrier de Monchy receveur d'Artois pour 3 cendans, 6 bouquerans et 2 onces de rubanz de soie pour 2 paires de custodes pour la Tuilloie 13 livres et 10 souls parisis. Donné souz mon seel le 13e jour de décembre l'an mil IIIc XXIIII. » *(Arch. du P.-de-C.* Id.)

« Je Estienne Chevalier brodeur fais savoir a touz que mestre Jehan de Salins trésorier ma dame d'Artois a paiez pour une chapelle pour les dames de la Tuilloie d'Arraz les parties que s'ensuivent : premierement a Laudebelun pour 5 dras blancs, 40 lb.; pour 5 dras d'or de Luque 17 l. 4 s.; pour 3 pieces de cendaus vermeil 10 lb. 20 d.; a Jehan de Laon pour orfroyz a chesuble, tunique, dramatique et pour la toaille d'autel, pour orfroiz par piez pour la chape et pour frainges 4 lb. 9 s.; pour 7 aunes de toille vermeille et pour la façon de la chapelle 48 s.; pour 3 estoles, 3 fanons, 3 paremens d'aubes et pour toille cirée 12 s.; a Pierrot de Besençon pour 1 mor a chape 100 s.; a Herembour de Monthereul pour 3 aubes 78 s.; a dit Jehan pour 30 aunes de toille vert a fourrer 5 dras et 5 dossier 40 s. pour 5 paremenz a toailles d'autel 4 lb. les queles parties sunt en somme quaitre vinz neuf livres, douze soulz et huit deniers parisis. Donné le 14e jour de mars l'an mil IIIc vint et quaitre. » (14 mars 1325. — Id.)

Enfin, on lit dans les comptes de l'hôtel de la comtesse Mahaut (Toussaint 1328).

« A Jaquemon de Douay orfevre d'Arraz pour un vaiseau d'argent a porter le Saint-Sacrement, le quel vaiseau fut achaté pour mettre l'espine de la sainte couronne que madame donna aux dames de la Thieuloye, peusant 14 unches, venduz en tasche, paiiés par le recheveur. 18 lb.

« A li, pour faire ou dit vaisseau une couronne d'argent dorrée, garnie de pierrez et de pelles, et pour redorer l'entablement et l'engelot, pour or, pour argent et pour la façon paiiet par le receveur, 9 lb.

JULES-MARIE RICHARD.

TRAVAUX DES SOCIETES SAVANTES

Institut de France. — Dans la séance générale annuelle des cinq Académies, M. Charles Blanc a lu une étude ayant pour titre *des Expressions de la lumière* et dont nous détachons les remarquables passages suivants :

« L'architecture s'est ouverte la première à la poésie du clair et de l'obscur. Si nous remontons à la civilisation la plus ancienne du monde, qui est celle de l'Égypte, les temples, les tombeaux, les figures sculptées et peintes, les signes écrits dans les murailles, tout nous montre que les croyances, les idées, les dogmes de ce peuple antique roulaient sur la lumière. Elle était pour eux le synonyme de la vie. Leur grand dieu, Ammon, celui qui avait créé les dieux inférieurs et tout ce qui existe, n'était autre que le soleil. Comme lui, l'être humain devait fournir une carrière d'ascension et de déclin, passer dans l'hémisphère inférieur et y dormir dans les ténèbres, en attendant l'aurore de sa résurrection. Les Pyramides, monuments sans porte, sans fenêtres, sans issue, étaient bâties pour faire une éternelle nuit autour d'un pharaon mort. Dans les temples égyptiens, la lumière s'arrêtait à la porte que les prêtres et le roi avaient seuls le droit de franchir, et le sanctuaire, inaccessible au peuple, était impénétrable au jour.

« Le mystère qu'enfantent les ombres a dû être, dans l'architecture, un des éléments de la poésie religieuse, chez tous les peuples effrayés par les incertitudes de la vie future.

« C'est pour cela que les églises, romanes ou ogivales, du Moyen-Age, sont rendues sombres : les premières, par la rareté et l'étroitesse des ouvertures ; les secondes, par l'obscurcissement des vides au moyen de ces vitraux qui assourdissent la lumière en lui faisant traverser des couleurs profondes, et dont le grimoire, à la fois étincelant et obscur, enveloppe le temple de mystère et remplit les croyants d'une secrète frayeur. « Il n'est « pas d'âme si revesche, dit Montaigne, qui ne se sente touchée de quel- « que révérence à considérer la vastité sombre de nos églises. »

« L'antiquité grecque, à en juger par ses temples et ses statues, et

d'après le peu que nous savons de sa peinture, ne paraît point s'être servie du clair-obscur comme d'un moyen d'expression. Pour les artistes athéniens, l'ombre n'était que la condition du relief ; elle accusait simplement les parties rentrantes de la forme. Leur esprit ouvert, la sérénité de leur âme, leur familiarité avec les dieux, trop beaux, d'ailleurs, pour n'être pas vénérés et adorés, le voisinage enfin de l'Olympe, tout cela les dispensait d'inspirer le respect par une obscurité solennelle, tout cela rendait inutile l'expression imposante, l'autorité des ombres Élevés sur les acropoles ou sur les promontoires, les temples grecs étaient baignés de lumière. La grâce y tempérait la majesté, et l'intérieur du naos étant à ciel ouvert, la divinité pouvait descendre du haut des nues dans son sanctuaire. »

Académie pontificale d'Archéologie. — M. Leone Nardoni, ami fervent des études de l'antiquité, a communiqué à l'Académie d'Archéologie sacrée de Rome une indication importante qu'il a trouvée, dit M. le comte de Rossi, dans le *mare magnum* de renseignements de tous genres accumulés par Cancellieri en son volume intitulé *Storia de' solenni possessi dei Romani Pontefici* (P. 370, note 4).

« On lit dans le *diario* de Valesio qu'en 1702, le 25 mai, un maçon a découvert dans un jardin proche de la tribune de Sta-Maria Libératrice une autre *très-ancienne tribune* d'une église disparue sous vingt et quelques palmes de terre, avec des peintures du *Sauveur crucifié* et de beaucoup de *Saints,* parmi lesquels Paul Ier, pape. Paul Ier porte le nimbe carré, ce qui témoigne qu'il vivait alors, et l'inscription *Sanctiss. Paulus Romanus Papa*. Sur les murs latéraux est peinte la *Vie de Notre-Seigneur.* Chose digne de remarque, les peintures s'étant détachées en quelques endroits ont laissé voir d'autres fresques plus anciennes et de meilleure manière. On croit que cette église a été ou Sta-Maria *de Inferno* ou Sta-Maria *de Caneparia.* Il y a des citations grecques de l'Écriture. Le peuple est accouru pour la voir, et, mercredi 2 août, Notre Seigneur le Pape (Clément XI) ayant su que l'on recouvrait l'église, a ordonné qu'on la déblayât de nouveau. »

« Il n'est pas besoin de faire ressortir l'importance de cette communication, ajoute M. de Rossi. La rareté des peintures du VIIIe siècle donne un prix singulier aux fresques de la date certaine du Pontificat de Paul Ier, que nous indique M. Nardoni en citant Valesio. Rapprochées des peintures de l'église souterraine de Saint-Clément, ces fresques seront une page précieuse de l'histoire de l'art chrétien en des siècles dont nous avons si peu de peintures. Je ne parle pas de l'importance historique de l'édifice

et de son nom véritable : attendons pour cela que le monument soit rendu à nos études et à la lumière. J'espère que l'autorité qui protége et élargit chaque jour davantage le patrimoine des antiquités classiques et sacrées y pourvoiera. En attendant, louons M. Nardoni d'avoir appelé notre attention sur un fait qui, ayant échappé aux recherches des archéologues, a toute la valeur d'une découverte nouvelle. »

Académie des Beaux-Arts. — L'Académie des Beaux-Arts, dans sa séance du samedi 12 décembre, a nommé correspondants :

Dans la section de peinture, MM. Magaud et Swarts, en remplacement de M. Laucrenon, décédé, et Matejko, élu associé étranger ;

Dans la section de sculpture, M. Calmels, en remplacement de M. Lemoyne, décédé ;

Dans la section d'architecture, M. Da Silva, en remplacement de M. Schlick, décédé;

Dans la section de gravure, MM. Weber et Dauguin, en remplacement de MM. Keller et Pye, décédés.

Académie des Inscriptions. — *Antiquités de la France.* — L'Académie a décerné la première médaille à M. Allmer, pour son ouvrage *les Inscriptions antiques et du Moyen-Age de Vienne en Dauphiné*, reproduites en fac-simile (Vienne, 1874, 2 vol. in-8°) : la deuxième médaille à M. Henry Revoil, pour son ouvrage *Architecture romane du midi de la France* (Paris, 1873, 3 vol. in-fol.) ; la troisième médaille à M. Célestin Port, pour son *Dictionnaire historique et biographique de Maine-et-Loire* (Paris et Angers, 1873, 1 vol. in-8°).

Des mentions honorables ont été accordées : 1° à M. Alfred Franklin, pour son ouvrage *les Anciennes bibliothèques de Paris, églises, monastères, etc.* (Paris, 1873, 1 vol. in-4°) ; 2° à M. C. Guigne, pour sa *Typographie historique du département de l'Ain* (Trévoux, 1873, 1 vol. in-4°) ; 3° à M. A. Castan, pour son ouvrage *le Théâtre de Vesontio et le square archéologique de Besançon* (broch. in-8°) ; 4° à M. de Formille, pour son *Histoire de l'ancien évêché-comté de Lisieux* (Lisieux, 1873, 2 vol. in-8°) ; 5° à M. Boucher de Molandon, pour ses deux ouvrages intitulés : *La Salle des Thèses de l'université d'Orléans* (Orléans, 1872, 1 vol. in-8°) ; 6° à M. Ulysse Robert, pour son ouvrage intitulé : *Calixte II. Étude sur les actes de ce pape* (Paris et Lyon, 1874, 1 vol. in-8°).

Prix de numismatique. — Le prix de numismatique, fondé par M. Allier de Hauteroche, n'a pas été décerné cette année.

Prix fondé par le baron Gobert. — L'Académie a décerné le premier

prix à M. de Boislisle, pour son ouvrage intitulé : *Chambre des Comptes de Paris Pièces justificatives pour servir à l'histoire des premiers présidents* (Nogent-le-Rotrou, 1873, 1 vol. in-4°), et le second prix à M. Tuety, pour son ouvrage intitulé : *les Ecorcheurs sous Charles VII. Episode de l'histoire militaire de la France au XVe siècle* (Montbéliard, 1874, 2 vol. in-8°.

Prix fondé par M. Bordin. — L'Académie avait prorogé à l'année 1874 la question suivante : « Faire connaître les Vies des saints et les collections de miracles publiées ou inédites qui peuvent fournir des documents pour l'histoire de la Gaule sous les Mérovingiens. — Déterminer à quelles dates elles ont été composées. » Le prix n'a pas été décerné.

L'Académie avait en outre proposé pour l'année 1874 le sujet suivant : — Faire l'histoire des Ismaéliens et des mouvements sectaires qui s'y rattachent dans le sein de l'islamisme. » — Aucun mémoire n'ayant été déposé, l'Académie a remis ce sujet au concours pour l'année 1877.

Société Havraise d'Études diverses. — Nous extrayons de ses publications les notes suivantes sur quelques points d'Archéologie locale par M. Ch. Rœssler :

« A Montivilliers on a fait une acquisition précieuse pour le petit musée local. Un des timbres de l'abbaye avait passé entre les mains d'un industriel qui tirait parti de la petite cloche pour son établissement. Il y a quelque temps, celle-ci vint à se fêler et l'antiquaire dévoué, qui conserve les curiosités de sa ville natale s'empressa de la demander pour ses collections, où elle figure avec honneur. C'est, en effet, une des cloches les plus anciennes authentiquement datées. Il n'est pas rare de voir attribuer à des époques très-éloignées certaines cloches d'église; mais, en réalité, la plus ancienne connue dans notre province est celle de Fontenailles qu'on voit au musée de Bayeux. Elle porte la date de 1202. Sur le timbre de Montivilliers on lit en relief l'indication de l'année 1388, figurée de cette manière :

m : ccc : iiii : xx : et : viii :

— « Un autre objet très-curieux a été rencontré aux environs de Lillebonne par M. Brianchon. C'est le setier en bronze de la vicomté de Lillebonne ; on y voit les armes de Harcourt : deux faces d'or sur champ de gueules. Par une singulière coïncidence, les mêmes armoiries se sont retrouvées sur une clef de voûte du donjon de Lillebonne, perdue depuis le temps de l'abbé Rever et aujourd'hui replacée à l'entrée de la vieille tour.

— « M. Brianchon a aussi étudié le tumulus de Trouville-en-Caux sous lequel, au-dessous d'un certain nombre de gros silex, il a retrouvé une

couche ferrugineuse mêlée de quelques parcelles de charbon de bois, dans laquelle M. Marchand, de Fécamp, a reconnu des traces métalliques qui semblent indiquer qu'un grand feu avait été fait pour consumer divers débris et des objets (peut-être des armes) en fer. Par dessus l'amas de cendres, on avait élevé le monticule qui vient d'être détruit. Cette constatation est très-curieuse, mais aussi peu faite pour élucider la question des buttes factices qui, au contraire, semble de plus en plus difficile à résoudre ; ne perdons pas pour cela courage, et rappelons-nous que les constatations répétées sont la meilleure méthode pour arriver, tôt ou tard, à connaître ce qui nous semble aujourd'hui si difficile.

— « Nous avons rencontré auprès de Saint-Romain une chapelle du XIIe siècle qui avait échappé à nos premières investigations, et que M. Brianchon nous avait signalée depuis. Aussi, pour compléter notre travail monumental de 1866, devons-nous la mentionner. Elle est composée de deux parties, la première romane avec un commencement de transition et la seconde de la fin du XVe siècle. Une porte à arc surbaissé laisse voir deux écussons avec les armes des Tancarville, *un écu en abîme sur champ (de gueules) chargé de sept molettes*, et celles des Harcourt, *deux faces (d'or) sur champ (de gueules)*.

« L'année dernière, nous avons encore vu les molettes et l'écu en abîme des Tancarville sur un carreau émaillé du Musée de la Société des Antiquaires à Caen. Le savant et obligeant archiviste du Calvados a bien voulu à ce sujet nous communiquer une note que nous avons reproduite dans la *Revue de Normandie*.

— « Nous avons vu chez M. Delarue, agent-voyer du canton de Lillebonne, un tableau sur bois représentant un beau visage de femme, entouré d'une grande collerette. Les couleurs un peu ternies sont cependant bien conservées et l'expression de la physionomie, aussi bien que les circonstances de la découverte de cette peinture, prêtent à l'imagination. On l'a rencontrée dans une ferme de Gravenchon, sans autre indication que ces mots à la plume : *la dame du château*. De quel château s'agit-il ? — Est-ce de celui de Gravenchon ou de celui d'Etelan ? Comment et pourquoi ce joli portrait a-t-il été conservé dans une rustique habitation des environs ? Voilà ce que quelques érudits se proposent d'approfondir très-minutieusement. »

Société pour l'étude des langues romanes, de Montpellier. — Cette Société a résolu qu'un concours philologique et littéraire à la fois, aurait lieu à Montpellier en 1875. Dans la séance qu'elle tiendra le lundi de Pâ-

ques, 29 mars, des prix seront décernés : Au meilleur travail philologique (géographie dialectale, grammaire, phonétique, préparation d'un texte inédit ou peu connu, étude d'un dialecte particulier, etc.) sur la langue d'oc ancienne ou moderne, le catalan compris ; à la meilleure pièce de poésie en langue d'oc ; au meilleur écrit en prose (histoire générale ou particulière, étude de mœurs, roman, nouvelle, etc.) en langue d'oc. Tous les idiomes du midi de la France, le roussillonnais, le catalan, le valencien et les dialectes baléares, sont admis à concourir pour la deuxième et la troisième fondation.

Société d'émulation de Cambrai. — *Le Bulletin scientifique du département du Nord* résume les travaux contenus dans le tome XXXII des *Mémoires* de cette Société. M. Durieux y a publié une étude sur les *Artistes cambrésiens et l'école de dessin de Cambrai*, d'après les documents conservés dans les archives municipales et dans la bibliothèque communale de cette ville : cette observation explique tout à la fois les côtés défectueux et le mérite particulier de son ouvrage. N'ayant pas consulté les archives des anciens établissements religieux de Cambrai, conservées dans le dépôt départemental du Nord, M. Durieux est incomplet. En exposant les quelques idées générales placées en tête de sa notice, il a négligé de parler de l'immense développement que le haut clergé, les abbés, les chanoines, les prêtres des paroisses ont donné à l'art durant tout le Moyen-Age ; un chercheur, aussi heureux que savant, M. J. Houdoy, donnera bientôt une idée de l'histoire de l'art dans la cathédrale de Cambrai et fera comprendre toute l'étendue du mouvement artistique dont cette église importante était le centre durant le Moyen-Age.

Quand ce livre aura paru, quand on aura, en outre, recueilli dans les testaments des nobles, des chanoines et des bourgeois de Cambrai toutes les mentions relatives aux objets d'art qui étaient conservés dans l'intérieur des habitations, on pourra alors se faire une idée du développement que le goût pour les arts avait pris dans la seconde moitié du Moyen-Age, et comprendre plus facilement que chacune de nos grandes cités du Nord avait, sinon son école, au moins ses artistes, ses hommes de talent, qui suffisaient à la doter d'œuvres souvent remarquables par leur originalité et par le soin consciencieux avec lequel elles étaient exécutées. M. Durieux a attiré l'attention sur le développement que donnaient aux arts le goût pour les fêtes et l'usage des prix aux corporations ; il aurait dû surtout faire ressortir l'influence exercée par le clergé, par la splendeur du culte dans les églises, par les objets d'art, peintures, vases sacrés, tapisseries, dont la piété de nos pères ornait les autels, et par la somptuosité et le goût

dont ils faisaient preuve dans la décoration de leurs châteaux, de leurs demeures.

Après avoir émis ces idées générales sur l'art au sujet des premières pages du travail de M. Durieux, nous allons le suivre pas à pas dans l'étude qu'il a consacrée aux artistes de Cambrai.

Il a suivi l'ordre chronologique, sans distinguer entre les miniaturistes, les peintres, les orfévres, citant leurs noms, leurs travaux à mesure que l'ordre des temps les amène sous sa plume. Cette liste s'ouvre par un nom important dans l'histoire de l'art, c'est celui de Madaluefe, illustre peintre de l'église de Cambrai qui, en 835, fut appelé à l'abbaye de Fontenelle, près Rouen, pour couvrir de décorations variées les lambris et les poutres des nouvelles constructions de cette abbaye. Il fallait que ce peintre jouît d'une grande renommée pour qu'il fût, au IXe siècle, au moment où toute la contrée était troublée par les guerres civiles, appelé de Cambrai à Rouen, afin d'y exécuter des travaux artistiques.

Ce glorieux souvenir est malheureusement isolé. On ne peut le rattacher à l'histoire de l'art dans la ville de Cambrai. M. Durieux a recherché avec raison la mention d'autres noms dans la riche collection de manuscrits que possède cette ville. Ayant déjà publié une remarquable étude sur les travaux d'orfévrerie pour dom Jacques Coëne, abbé de Marchiennes, Henriet Ponthus et Henri de Vermay, le fils et le petit-fils et l'arrière petit-fils du célèbre Jean de Vermay, dont M. Houdoy a reconstitué l'histoire artistique, nous regrettons de ne pas voir figurer dans la longue et intéressante suite de noms, qu'offrent les pages consacrées au XVIe siècle, celui de Jean Bellegaude, le célèbre artiste Douaisien, qui, vers 1526, a peint le retable qui protégeait l'image de Notre Dame-de-Grâce.

A la fin du XVIe siècle, se montrent des artistes auxquels ce mot peut s'appliquer dans le sens que nous lui donnons aujourd'hui. M. Durieux étudie leurs œuvres d'une manière plus complète; son crayon et son talent d'artiste viennent en aide aux qualités qui le distinguent comme érudit et écrivain. Nous regrettons de ne pouvoir que signaler le nom du célèbre sculpteur cambrésien, Pierre de Francqueville, élève, aide et émule du grand sculpteur douaisien, Jean de Bologne, de Louis de Gaulery, miniaturiste, mort en 1598, de Gaspard Marsy, sculpteur cambrésien établi à Florence, auteur d'un saint Sébastien en marbre, aujourd'hui conservé au musée, et de ses fils Gaspard et Baltasar ; d'autres sculpteurs du nom de Boileau, d'autres peintres du nom de Caudron, et des fabricants de tapisseries du nom de Baert.

La fin du XVIIIe siècle et le commencement du XIXe présentent les noms connus de Charles-Benoît Martho, artiste de talent, fondateur de

l'école de dessin de Cambrai, et ceux des trois Saint-Aubert, qui ont laissé beaucoup d'œuvres de mérite; ils sont remplacés à Cambrai par MM. Grohain, Joseph Berger et Abel Berger, directeurs de l'école de dessin et artistes de talent, par Félix-Henri Auvray, enlevé prématurément, par Emile Lengrand, peintre qui n'était pas sans valeur, et par Jacques-Edouard Quecq, artiste d'un talent classique, à qui l'on doit un grand nombre de toiles remarquables au nombre desquelles on distingue les trois tableaux représentant saint Charles Borromée, qui décorent la chapelle du grand séminaire de Cambrai, et surtout les quatorze miniatures les plus importantes; il se contente de signaler celles qui offrent des noms d'artistes, les moines Fulbert et Régnier. Il se transporte ensuite pour un instant dans le Cambrésis, où il trouve à Honnecourt le grand souvenir de l'architecte qui avait construit le chœur de Notre-Dame de Cambrai, et à Coudry la châsse si curieuse de sainte Maxellende. Il revient à Cambrai pour compulser les comptes de la ville dont la série, commençant en 1365, lui a fourni la partie vraiment originale de son travail. La ville emploie pour son hôtel-de-ville, ses portes, ses bannières et pour les objets d'orfévrerie donnés en présent, des artistes dont les noms étaient pour la plupart inconnus. C'est au XIVe siecle. Louis Legrand, Pierre de Lihons (et non de Lyon), l'orfèvre Harel, Leverrier, Pierre Gouniau; au XVe, les peintres Vinchant, Jean Noël, Jean De Roynier, Rémy qui dore une Notre Dame-de-Grâce au dessus de l'entrée de la halle au lin, Crunier, Mathieu Lebrun, Gilles Colleman et un maître Gabriel Clowet, auteur d'un tableau de la Sainte-Trinité, qui lui est payé 100 livres; au même siècle, les orfévres Robert Bataille, Jean Maisnet, Jean et Guillaume Lemay, les sculpteurs Jean Le Carlier, Jean Samin et Pierre Le Mahieu, plusieurs orfévres, verriers et autres artistes. Nous attirerons tout spécialement l'attention sur l'œuvre importante que Roger de la Pasture (Van der Weyden) fit pour l'abbaye de Saint-Aubert; mais nous ne pouvons partager l'opinion d'après laquelle cette œuvre serait le tableau du musée actuel de Cambrai, catalogué sous le numéro 61.

Au nombre des artistes du XVIe siècle, nous nous contenterons de signaler les deux frères Van Pullaere, sculpteurs, qui exécutèrent les deux statues, célèbres dans le Cambrésis, de Martin et Martine; ces statues furent, ainsi que l'horloge, couvertes de peintures décoratives, par un artiste du nom de Constantin. A ces noms nous ajouterons ceux de Dominique Ruben, qui fit les portraits de plusieurs archevêques de Cambrai, de Bon Boudeville, auteur d'importantes stations du *chemin de croix* de la paroisse d'Iwuy.

Ce résumé analytique pourra donner tout à la fois une idée de l'histoire

de l'art dans la ville de Cambrai et une esquisse de l'important travail que M. Durieux a mené à bonne fin. Cette étude est complétée par des pièces justificatives qui donnent les règlements des divers corps de métiers et les statuts de l'école de dessin. C'est une histoire complète de l'art à Cambrai, d'après les documents qui se trouvent aux archives municipales.

Société de Saint-Jean. — La Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien informe MM. les artistes et les éditeurs d'estampes, images, statues, etc., qu'elle va dresser un catalogue des œuvres qui lui paraîtront mériter d'être recommandées au point de vue de l'art chrétien. Ce catalogue sera publié.

Trois conditions sont requises pour l'admission des ouvrages d'art sur le catalogue de la Société de Saint-Jean :

1° Le caractère religieux, c'est-à-dire l'orthodoxie du sujet et l'élévation de la pensée concourant à inspirer la foi et la piété ;

2° Le mérite artistique, au point de vue de la composition et du dessin ;

3° Une exécution satisfaisante, soit par la gravure, soit par la photographie, soit par le modelage, soit par la chromolithographie, ou tout autre mode.

Ces trois conditions devront se trouver réunies pour l'admission d'une œuvre sur le catalogue.

Toutes les communications doivent être adressées au Président de la Société de Saint-Jean, rue de l'Université, 47, à Paris.

Société archéologique d'Ulm. — Cette Société, de création récente, publie une belle monographie de la cathédrale d'Ulm. Le texte est dû à M. de Egle, les dessins à MM. Bewus et C. Riss.

Société paléographique de Londres. — Cette Société, qui ne compte que deux années d'existence, vient de publier sa troisième livraison de *fac-simile*. On y remarque une page du manuscrit des Evangiles, connu sous le nom d'*Augustian Gospel* (VIIe siècle), conservé à la bibliothèque du collége de *Corpus Christi* et orné de dessins originaux. J. C.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

ARMELLINI (M.). Scoperta d'un Graffito storico nel cemeterio di Pretestato sulla Via Appia. Memoria. In-16, 44 p. et pl. Roma, tip. Guerra et Mirri.

BARBIER DE MONTAULT (Mgr). Lettre à M. le Directeur du *Bulletin catholique* sur la mitre romaine. Paris, J. Ledère, grand in-8°.

BARTHÉLEMY (Ed. de). Variétés historiques et archéologiques sur le Chalonnois et le Rémois, d'après des documents inédits. 3e série. In-8, 91 p. Paris, Aubry.

BAYE (Joseph de). Pointes de flèches en silex à tranchant transversal. (Extrait de la *Revue archéolog.* Paris, in-8°.)

BULLETIN MONUMENTAL. — T. II, n° 7. Barbier de Montault : Mesures et Boisseaux. — A Saint-Paul : L'Eglise du vœu national. — Le Nail : Eglise abbatiale de Fontgombaud. — Huart : Inscriptions inédites du musée d'Arles. — Mélanges. — Chronique.

DES ESSARTS (Alf.). Dix Peintres célèbres (1re série). In-12, 212 p. Paris, Le Clere, Reichel et Ce.

DES ESSARTS (Alf.). Neuf Peintres célèbres (2e série). In-12, 212 p. Paris, Le Clere, Reichel et Ce. 1 fr.

DESOR (E) et FAVRE (L.). Le Bel Age du bronze lacustre en Suisse. Orné de 7 pl. et de 50 gravures sur bois. Grand in-fol. Neuchâtel, J. Sandoz. 25 fr.

FÉLIBIEN (A.). Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royalles et bastiments de France. Publiés pour la première fois, d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale. In-8, xv-104 p. Paris, Baur.

FRAGMENTARY Illustrations of the History of the Book of Common Prayer, from Manuscript Sources (Bishop Sanderson and Bishop Wren). Edited by William Jacobson, Bishop of Chester. In-8, 122 p. Chester, Philipson et Golder ; London, Marray.

FRIEDLAENDER (L.). Studii intorno agli usi ed ai costumi dei Romani nei due primi secoli dell'èra volgare : traduzione dal tedesco di Augusto di Cossilla. 3 vol. in-16, 392, 426 et 360 p. Milano, F. Manini.

GALLUPPI (B. G.). Nobiliario della cit à di Messina. In-8, 46 p. Milano, tip. Wilmant.

HAVARD (H.). La Hollande pittoresque. Voyage aux villes mortes de Zuiderzée. Illustré de gravures d'après les dessins de M. Van Heemskerck van Breet et de l'auteur. In-8 j., 409 p. Paris, Plon.

KRASZEWSKI (J. I.). Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques. Session de 1874 à Stockholm. Notes de voyage. In-8, 92 p Paris, lib. du Luxembourg.

LE HERICHER (Ed.). Itinéraire descriptif et historique du voyageur dans le Mont-St-Michel. 7e édition, entièrement refondue et augmentée de l'histoire de l'état actuel du Mont-Saint-Michel et d'un guide spécial dans le Mont-Saint-Michel. In-12, 142 pag. Avranches, Lebel.

MAGITOT (E.). Lettres de Suède écrites à l'occasion du congrès d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques (session de Stockholm, août 1874). In-8, 37 p. Paris, lib. des Bibliophiles. (Extrait du journal *Le XIXe Siècle.*)

NEVIN (John A.). A Manual of Biblical Antiquities. In-12, 342 p. Edinburgh, Johnston ; London, Hamilton.

PORTAGNIER (l'abbé Th.). Etude historique sur le Rethélois et l'archidiocèse de Reims. Le Chatelet-sur-Retourne, Bergnicourt, Alaincourt, Mondrégicourt et Epinois, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. In-8, 471 p. et 3 plans. Reims, imp. Prouillet.

REVUE ARCHÉOLOGIQUE.—Novembre. Vte Jacques de Rougé : Textes géographiques du temple d'Edfou (fin). —A Sanson : Le cheval de Solutré. —L. Pigorini : Objets préhistoriques des Liguriens Véléiates. — Fr. Lenormant : Sabazius. — Ed. Le Blant : Tables égyptiennes à inscriptions grecques (suite). — E. Burnouf : Inscriptions trouvées à l'acropole d'Athènes. — G. Conestabile : De l'inhumation et de l'incinération chez les Etrusques (fin). — Bulletin de l'Académie des inscriptions. — Nouvelles et correspondance. — Bibliographie. — 5 planches.

SAINT-AGRICOL D'AVIGNON. — Son église, son chapitre et son état actuel, par un paroissien. In-12, 108 p. Avignon, Chaillot.

SALTINI (G. E.). I Disegni di Raffaello da Urbino che si conservano nelle gallerie fiorentine : discorso. In-8, 44 p. Urbino, tip. S. Rocchetti.

SARAZIN (F.). Traité des monnaies d'or au Japon. Traduit pour la première fois du japonais. In-8, 16 p. et 13 pl. Paris, Ve Boucbard-Huzard.

SCHNRIDER (Friedr.). Die Graberfunde im Ostchore d. Domes zu Mainz. Gr. in 8, 69 p. et 19 lith. Mainz, v. Zabern.

SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE TOURAINE. — *Mémoires*, t. XXIII, 1er et 2e fascicules. Tours, 1873, in-8° avec planches. — Histoire de l'abbaye de Noyers, par M. l'abbé C. Chevalier. — Monuments funéraires de Descartes, par M. Boulay de la Meurthe. — Statuts synodaux du diocèse de Tours en 1396, par M. Fougeron. — Le couvent de Saint-François de Paule au Plessis-lès-Tours, par MM. Chevalier et Quincarlet. — Compte de Roné Cymier, commis au paiement des édifices et bastiments des hermites, au Plessis. — Martyrologe-obituaire de Saint-Julien de Tours, par M. l'abbé Quincarlet.

SOUVENIRS ARCHÉOLOGIQUES des Castilles et du midi français. Quelques jours de voyage en Espagne. 1869. In 8, 446 p. Tulle, imp. Bossoutrot. J. C.

CHRONIQUE

Rome. — On a transporté au musée Pio-Ostiense, au Palais Apostolique du Latran, une fresque provenant d'Ostie, qui représente cinq hommes à table : chacun des convives est désigné par son nom latin, écrit en lettres noires à côté de la tête. Ce qu'il y a de curieux, c'est que deux de ces personnages boivent dans des verres allongés, en tout semblables à nos verres à vin de champagne. Cette fresque prend place naturellement à côté des trois autres si remarquables, toutes provenant d'Ostie, qui ornent le musée, lesquelles représentent un oiseau becquetant un fruit, Orphée et Eurydice, et l'enlèvement de Proserpine par Pluton.

— La grande mosaïque qui décore l'arc triomphal de l'église abbatiale de Grottaferrata est un des monuments les plus remarquables du IXe siècle et l'œuvre incontestable d'un artiste byzantin ; elle représente le ciel étoilé d'où partent douze rayons qui vont reposer sur la tête des douze apôtres assis ; au centre se trouve un siége plus élevé que les leurs, mais inoccupé. Le plafond de l'église coupe le tableau en deux, et, ce qu'il y a de curieux, c'est que ce tableau se continue au-dessus du plafond, non plus en mosaïque, mais en peinture. Le sujet est ainsi complété : Tout en haut, le Père éternel et au-dessous de lui le Fils, qui tient dans ses mains la Colombe divine, du bec de laquelle partent les rayons de lumière qui traversent le globe étoilé et vont illuminer les apôtres.

Les moines Basiliens de Grottaferrata ont fait dessiner le tout par un peintre et l'ont remis aux religieux Barnabites pour être publié dans les *Tables chronologiques et archéologiques* de Mozzini.

Des fouilles ont été entreprises sur la *Via Appia* à Rome à l'endroit appelé *Sancta Maria la Nuova*, où fut trouvée une statue drapée qui présente une belle particularité. En enlevant la terre qui obstruait un tombeau, curieux aussi par sa distribution intérieure, on à fait la découverte d'une mosaïque décorée d'une représentation extrêmement rare parmi les monuments de l'antiquité figurée. Un squelette est à demi-couché sur un lit de repos et au-dessous est inscrite, en grandes lettres grecques, très-

belles de forme, le mot du fronton du temple de Delphes que Socrate en rapportait comme le meilleur enseignement qu'il eût puisé auprès de l'oracle : ΓΝΩΘΙ ΣΑΥΤΟΝ.

La pioche des fouilleurs a encore tiré de terre, non loin de là, d'énormes restes de frise d'une belle époque, du temps des Antonins au plus tard, qui semblent avoir appartenu à un grand monument, et aussi de très-nombreux fragments, briques inscrites, petites têtes, torses drapés, morceaux curieux d'ornementation arrachés à de grands sarcophages, tous d'un bon style. On peut dire de ces fouilles : *nulla dies sine linea*, chaque jour a offert sa trouvaille.

M. le comte Michel Tieskiewicz, qui fait ces recherches à ses frais n'est pas un de ces amateurs avides cachant ce qu'ils trouvent, dissimulant quand ils le peuvent à la vigilance des lois locales les débris échappés au temps, titres de noblesse et mémoires de famille de l'espèce humaine. Déjà il a donné sa curieuse mosaïque pour celui des musées de Rome où il plaira de la placer. Il ne s'efforce pas, comme but suprême de ses soins, d'amasser des « *bibelots* » ; les grands fragments orneront la *Via Appia*.

Le comte Michel Tieskiewicz fit autrefois en Egypte des fouilles et des achats considérables ; tous les objets précieux qu'il avait rassemblés à cette époque sont au Louvre maintenant. C'est un bon exemple qu'un pareil emploi d'une richesse, qu'on dit peu commune aux œuvres de charité et aux plus nobles curiosités de l'esprit.

(*Correspondance de Rome*)

Valeur du titre de « confessor ».—A propos de l'épitaphe d'Euticius [1], trouvée à Tarquinia, M. de Rossi dans le dernier numéro de son *Bulletin d'archéologie chrétienne* (édition française) détermine ainsi le véritable sens du titre de *confesseur* :

« La connaissance que nous avons de la valeur du titre de *confessor* appliqué aux morts nous dit ce qu'il vaut dans l'épigraphe de Tarquinia, comme marque d'honneur et presque de culte en faveur d'Euticius ; elle nous explique pourquoi ce vocable se lit dans les éloges honoraires plutôt que dans les inscriptions contemporaines de l'acte de sépulture. L'usage public et ecclesiastique de ce titre, en tant qu'il est attribué au défunt, devait être à peu près soumis aux mêmes règles que l'attribution du titre

[1] Cette épitaphe est ainsi conçue : *Euticius* (Eutychius) confessor depositus VIII Kalendas septembris in pace Christi. L'épigraphe se termine par le monogramme du Christ, de la forme dite *decussata*, que Constantin adopta pour son *labarum* triomphal

plus noble encore de *martyr*. L'épitaphe grecque primitive de Fabien pape et martyr, découverte de nos jours au cimetière de Calliste, a jeté une nouvelle et abondante lumière sur ce point de discipline. Le titre de MARTYR n'y fut pas inscrit dès le principe, bien que le martyre de S. Fabien eût été environné d'un si grand éclat, que le clergé de Rome crut devoir l'annoncer par une lettre encyclique aux autres Églises. Ce vocable fut ajouté plus tard : le premier texte portait seulement ΦΑΒΙΑΝΟϹ ΘΙΙΙσκοπος. En commentant dans ma *Rome souterraine*, t. II, p. 60, 61, cet insigne monument, j'ai observé que c'était à l'évêque qu'il appartenait d'insérer, aux diptyques sacrés, dans la classe des martyrs, les noms de ceux qui avaient donné leur vie pour la foi ; je me suis appliqué à prouver également que, de droit commun, il n'était pas régulier d'inscrire sans l'assentiment préalable de l'autorité épiscopale, le mot MARTYR, même sur la tombe des plus notoires et des plus illustres victimes de la persécution. Les martyrs ainsi reconnus canoniquement, étaient dits *vindicati*, et cette *vindicatio* qui ordinairement ne pouvait pas avoir lieu dans l'acte même de la sépulture, nous explique la rareté du mot *martyr* dans les épitaphes primitives des *loculi* de nos cimetières. J'attribue à la même raison la rareté du vocable *confessor* ; et j'estime qu'il existait une loi ou au moins une coutume interdisant aux premiers chrétiens de l'inscrire de leur propre autorité sur les tombes au moment de la déposition. Et en effet, il y avait plus de précautions à prendre pour le jugement de la *corona* des *confessores*, que pour celle des martyrs, dont la mort généreuse pour la foi était le plus souvent d'une éclatante notoriété.

« Pour donner une idée exacte de l'usage du vocable *confessor* et de son sens précis dans les inscriptions, je devrais définir ici la différence qui existe entre les deux titres de *confessor* et de *martyr*. L'un est en substance la traduction de l'autre ; mais comme dans la langue ecclésiastique latine le vocable grec fut adopté pour désigner le degré le plus élevé de la *confession* du nom et de la foi du chrétien, il a été beaucoup disputé sur la différence précise qui existe entre les deux titres et sur les conditions qui doivent déterminer l'attribution de l'un et de l'autre. Je ne veux point aujourd'hui m'engager dans une discussion si compliquée ; je me borne à dire que la différence qui distingue les confesseurs des martyrs n'est pas exclusivement propre au langage ecclésiastique latin, mais que le grec eut aussi dans les mots ὁμολογητής et μάρτυς ou μάρτυρ l'équivalent de ces deux vocables, désignant, dans toute la primitive Église et dans ses coutumes universelles, deux classes différentes de la foi. Qu'il me suffise de citer à ce sujet les belles paroles des martys de Lyon, qui, plusieurs fois tourmentés, exposés aux bêtes féroces et atten-

dant la mort de jour en jour, répondaient à ceux qui les appelaient martyrs : « Ceux-là sont martyrs qui, mourant dans la confession de la foi, ont été accueillis par le Christ, qui a mis le sceau à leur martyre ; pour nous, nous sommes d'humbles et pauvres confesseurs. » Ce solennel témoignage vient confirmer ce qui ressort de tant d'autres données, canons et textes anciens, c'est-à-dire que le titre de *confessor* était moins élevé que celui de *martyr*. *Confessoris titulus*, dit Fiorentini dans ses prolégomènes classiques à l'ancien martyrologe occidental, *penes antiquos patres spectabilis minus erat quam martyris*. Cependant nous voyons plus d'une fois dans les écrits des anciens le nom de *martyres* donné à ceux qui, dans la rigueur du terme, auraient dû être classés parmi les simples *confessores*. C'était là, s'il est permis de nous exprimer ainsi, comme une surabondance d'honneur ; mais nous ne saurions admettre que, *vice versa*, un vrai martyr ait été diminué par ses contemporains et que, au lieu du titre qui lui appartient, ils lui aient assigné celui de *confessor*. Je parle ici des monuments où ce titre est caractéristique et employé d'une manière absolue ; car personne ne se scandalisait de voir, dans le contexte d'une pièce de poésie ou d'un écrit en prose, les martyrs appelés confesseurs. C'est ainsi que Damase, énumérant, dans son inscription métrique gravée sur marbre dans la crypte papale, les groupes des martyrs, dit aussi : HIC CONFESSORES SANCTI QVOS GRÆCIA MISIT ; et il semble que ces saints aient été les mêmes dont il dit dans un autre éloge métrique : OLIM SACRILEGAM QVAM MISIT GRAECIA TVRBAM-MARTIRII MERITIS NVNC DECORATA NITET. Mais s'il n'était pas contraire aux convenances, dans des vers et pour les exigences du mètre, d'appeler *confessores sanctos* un groupe de martyrs, la même licence ne pouvait être de mise dans la formule spéciale et commune d'une épitaphe laconique. Il s'ensuit que le titre de *confessor* donné à Euticius sur la pierre de Tarquinia ne peut être raisonnablement pris comme équivalent de *martyr* : il désigne un témoin de la foi du Christ qui ne mourut pas de mort violente, ni même probablement dans la prison, ni dans les minières, ni dans l'exil, mais survécut aux tourments et à la condamnation qu'il avait encourue par l'invincible constance de sa confession. C'est pourquoi, S. Cyprien, à Carthage, statua que ceux qui mourraient dans les prisons, après avoir confessé la foi, seraient mis au nombre des martyrs ; et à Rome, Damase écrivit au bas de l'éloge du pape Eusèbe, mort exilé en Sicile, EVSEBIO EPISCOPO ET MARTYRI. Mais, sur ce point, la pratique ne fut pas toujours ni partout la même ; et l'Euticius de la pierre de Tarquinia pourrait être mort dans les angoisses de la prison et cependant avoir été appelé seulement *confessor*. Toutefois, cette hypothèse me paraît inconciliable avec la chronologie de l'inscription. »

Smyrne.— Un compatriote de nos amis, M. l'abbé Elluin, prêtre de la Mission et professeur au collége de Smyrne, y a fondé une bibliothèque publique, dont les livres sont prêtés à domicile. Les ressources de l'établissement étant fort limitées, c'est la générosité des catholiques qui entretient cette bonne œuvre. Jadis, nous avons fait dans le *Dimanche* appel à ceux qui seraient disposés à donner quelques livres de leur bibliothèque à cet établissement et nous savons que de nombreux envois ont été faits. Nous adressons aujourd'hui cette même recommandation aux lecteurs de la *Revue*. S'ils ont dans leur bibliothèque quelques bons livres, brochés ou reliés, anciens ou modernes, qui leur soient inutiles, qu'ils veulent bien les faire parvenir franco à Paris, à l'adresse suivante : M. Boré, supérieur de la congrégation de la Mission, pour faire passer à M. Elluin, rue de Sèvres, 95, Paris.

M. Elluin, l'organisateur de l'excellente œuvre que nous recommandons, est un philologue distingué. Il a publié un certain nombre d'ouvrages en grec moderne, entre autres : un dictionnaire français-grec, une grammaire de la langue grecque moderne, un eucologe, un catéchisme et une excellente vie des Saints dont nous venons de recevoir le premier volume et où nous avons vu avec plaisir quelques emprunts faits à notre *Hagiographie du diocèse d'Amiens.*

Leipzig. — Le musée de Leipzig a reçu dernièrement un don des plus précieux qu'il lui a été fait par le docteur Conrad Fiedler. Il s'agit d'une peinture italienne à fresque. Elle représente l'archange saint Michel, revêtu d'une riche armure, la main gauche appuyée sur la hanche, la droite tenant le glaive, le dragon sous ses pieds; au fond, un paysage et une vue de la mer. Ce morceau se trouvait primitivement dans la chapelle de la famille Gualtieri dans le dôme d'Orvieto; lors d'une transformation de la chapelle, il fut transporté dans le palais des Gualtieri où Pierre Cornelius le découvrit en 1012. Quelques parties de la peinture ont été restaurées par ce célèbre artiste. Cette composition est visiblement originaire de l'Ombrie et sort probablement de l'école de Pérugin ; Crowe et Cavalcaselle l'attribuent à Eusebe di San Giorgio, Mündler la croyait de Signorelli. Nous pensons que ce précieux morceau est le premier de son genre exposé dans une galerie publique allemande.

Musique religieuse. — M. Charles Vervoitte, inspecteur général de la musique religieuse, termine en ce moment dans le Midi une longue tournée d'inspection que nous ne pouvons passer sous silence. L'ancien maître de chapelle de Saint-Roch emploie toute son influence à seconder les intentions de l'autorité ecclésiastique pour aider au développement des

Maîtrises. Ces modestes institutions, vraies pépinières de prêtres, d'artistes et de savants, appelés spécialement à donner un vif éclat à nos fêtes religieuses, ne sont-elles pas, en effet, dignes des plus unanimes sympathies ? A l'inspection des Maîtrises est aussi réunie celle des Écoles normales d'instituteurs, d'où sortiront des sujets capables d'enseigner à leur tour la musique religieuse et d'en propager le goût dans les campagnes.

Depuis son départ de Paris, au mois de juillet dernier, M. l'inspecteur général a successivement visité les divers établissements des diocèses de Sens, Dijon, Lyon où grandit de jour en jour la belle Maîtrise de la Primatiale, Belley, Annecy, Chambéry, Albi, Montauban, Agen, Auch, Tarbes, Bordeaux, Angoulême, La Rochelle, Poitiers, Tours, Blois et Orléans. Dans les hautes fonctions dont il est officiellement chargé, M. Vervoitte rend tous les jours et rendra encore de plus grands services à la cause de la musique religieuse. Les conseils de son profond savoir et de sa longue expérience auront nécessairement pour résultat de dégager cette partie importante du culte catholique des abus dont la routine et l'usage l'ont malheureusement obscurcie.

Fouilles à Vervins. — M. Papillon nous écrit : « Nous venons de faire, M. Rogine et moi, des fouilles sur le territoire de l'ancien Vervins (*Verbinum* de l'Itinéraire d'Antonin), et nous avons mis à découvert les restes d'un théâtre romain.

Nous avons les fondations d'un mur demi-circulaire de soixante mètres de diamètre et une petite partie de muraille avec contreforts intérieurs de deux mètres de haut. Nous avons aussi le *pulpitum*, la scène et le *postscenium*. Nous cherchons les gradins.

Mais ce qui est non moins intéressant que le théâtre, peut-être, ce sont les fondations d'un grand carré, avec pavillons tout petits aux angles. Est-ce le portique entourant l'*atrium* d'une grande maison, ou un prétoire, selon M. de Caumont ? Nous ne pouvons le dire, car il faudrait déblayer le sol, et nous sommes obligés de compter avec nos ressources.

Je ne parle pas des tuiles, carreaux, fragments de vases, monnaies gauloises et romaines que nous rencontrons, et je cite pour mémoire un cimetière mérovingien dont nous dérangeons quelquefois la population. »

Inscription chrétienne de Valcabrère. — Ce célèbre document épigraphique a été souvent publié, mais avec des fautes. M. J. de Laurière en a relevé un estampage et adressé le texte suivant au *Bulletin monumental* :

VAL SEVERA EGIT ANNOS XXX RECESSIT III.
NON IVL. RVFINO ET EVSEBIO CONSS
PAC PATROCLVS PRAESBITER SIBI IN PACE XP.

C'est-à-dire : Valeria Severa egit annos triginta, recessit tertio nonas Julias, Rufino et Eusebio consulibus. Pacatus Patroclus præsbiter, sibi, in pace Christi.

Cette précieuse inscription, se rapportant à l'an 347, est aujourd'hui mise à l'abri de toute dégradation dans l'église carlovingienne de Valcabrère dont elle atteste l'antique origine.

Lyon. — La *Semaine catholique* publie les lignes suivantes, au sujet des travaux de la nouvelle église de Fourvière :

« Quiconque a pu suivre les travaux du futur sanctuaire de Marie, ne peut que rendre justice à ceux qui les ont dirigés et exécutés en si peu de temps et d'une manière si habile. A part ceux de l'abside, voici que les murs, fondés à 20 mètres et 25 en certains endroits, sont terminés jusqu'à la hauteur du sol de l'église supérieure, et prêts à recevoir la voûte. Déjà on a pu admirer les colonnes en marbre qui doivent la porter.

« Ainsi terminée, cette crypte aura 65 mètres de longueur, 19 de largeur et près de 10 en hauteur. Ce sera une véritable et magnifique église, par ses proportions, par la pureté des lignes et surtout par la richesse des matériaux. Et, ce qu'il y a de plus admirable, c'est que tout ce travail s'est fait dans les circonstances les plus difficiles, au milieu de nos désastres, avec les seules ressources de la piété des fidèles, et de la manière la plus libre et la plus spontanée. »

Tarascon. — Dans un pèlerinage qu'il fit au tombeau de Ste Marthe, en 1648, Mgr Dominique de Marines, archevêque d'Avignon, ordonna de recouvrir en marbre tout le pavé de l'église, et fit exécuter à Gênes un magnifique sarcophage. La sainte y est représentée dans le repos de la tombe, les mains croisées sur sa poitrine.

La figure de sainte Marthe est remarquable par la noblesse et la beauté de l'expression : c'est une image parfaite de la paix inaltérable des saints dans la gloire, idée principale, que l'artiste a très-bien rendue et qui est exprimée par ces mots, unique épitaphe de la sainte :

Sollicita non turbatur.

C'est-à-dire : « Celle qui autrefois était tout empressée, et se troublait à l'égard de beaucoup de choses, est maintenant exempte de trouble dans le séjour de la paix. »

Tout le monde connaît l'histoire de Ste Marthe, triomphant du dragon, et délivrant la contrée de l'horrible tarasque qui ravageait le pays; l'on sait aussi que c'est à cet événement que la ville doit sa célébrité et son nom.

En 1468, la ville de Tarascon fit placer le chef de Ste Marthe dans une châsse d'argent doré. Louis XI remplaça cette châsse par une autre en or massif. Ce reliquaire était si riche, qu'un auteur du dernier siècle, qui avait pu la voir et l'apprécier, disait que rien de pareil ne se rencontrait dans le royaume. En 1791, cette merveille fut vendue à des marchands génois.

Aujourd'hui, grâce à la libéralité d'un pieux pèlerin, qui a voulu que son nom restât ignoré, la châsse donnée par Louis XI, reproduite fidèlement en bronze doré, d'après les anciens dessins conservés dans les Archives de l'église, renferme les précieux restes du chef de la sainte, qui ont échappé à la profanation, en 1791.

Par un bonheur inespéré, la Providence préserva le tombeau de Ste Marthe de toute profanation. Ce tombeau est placé à droite, dans l'église basse, auprès d'un puits appelé *Puits de Ste Marthe*, pour l'eau duquel les Provençaux ont une dévotion particulière, et qui les préserve des accès de fièvre.

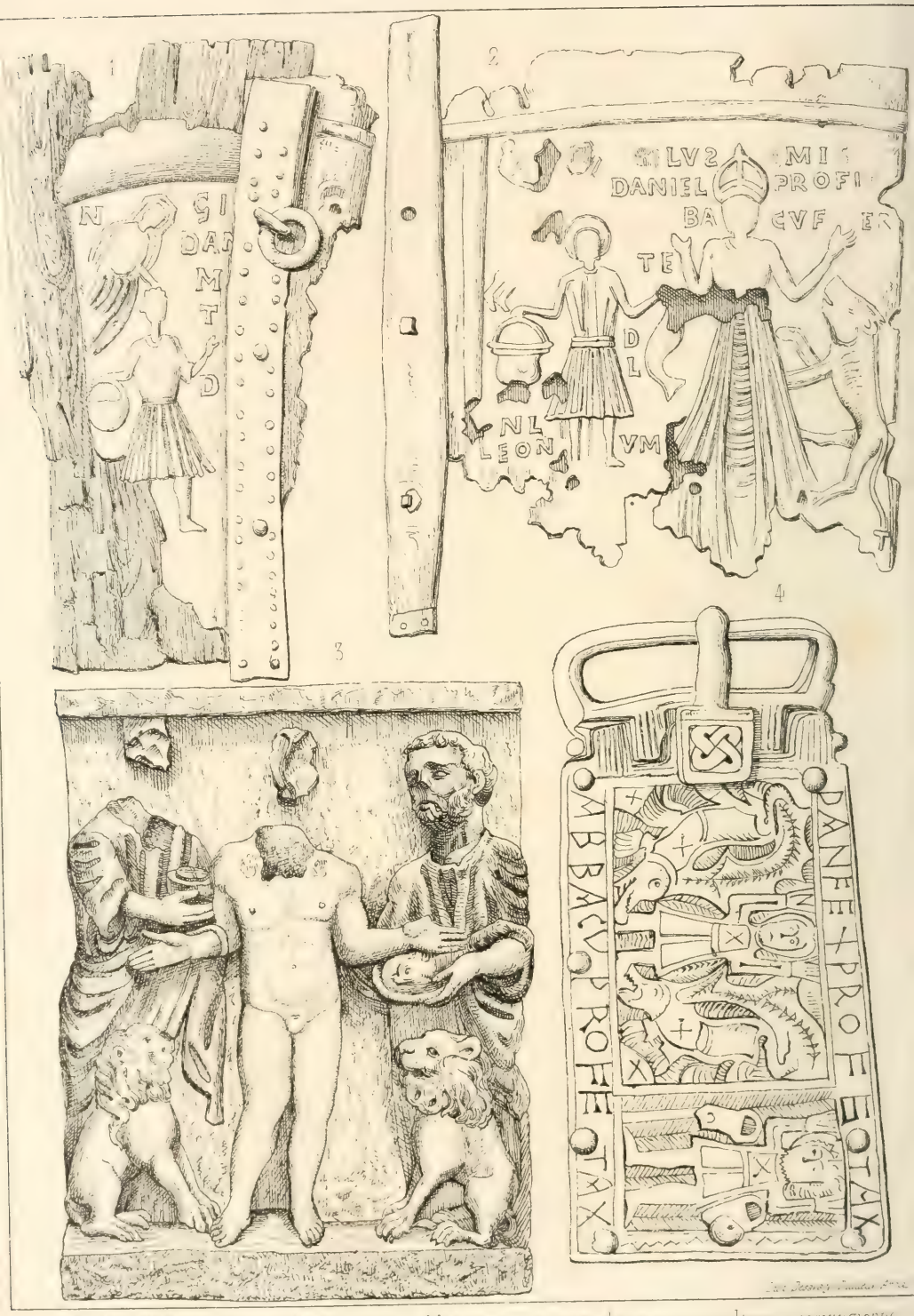
Portugal. — Nous lisons dans le *Boletim architectonico e de archeologia* de Lisbonne : « Notre digne associé correspondant, M. Arthur de Marsy, vient d'être décoré, par le Roi, de l'Ordre de Notre-Dame de la Conception, en raison de ses publications historiques et des importants services qu'il a rendus à la science archéologique. »

Nécrologie. — La Société Archéologique de Lorraine vient de faire une perte bien regrettable en la personne de M. Louis Benoît, conservateur de la bibliothèque de Nancy.

Au milieu des devoirs que lui imposaient ses fonctions, son occupation favorite était l'étude des antiquités nationales. Il s'y livrait avec une passion toute filiale, si l'on peut s'exprimer ainsi, et il en a consigné le résultat dans d'intéressantes monographies, dont il a enrichi diverses publications. Composées presque toujours à l'aide de documents inédits, ces œuvres, nonobstant les légers défauts qu'on peut leur reprocher, ont un caractère d'originalité qui leur donne une valeur incontestable.

Dessinateur habile en même temps qu'écrivain, M. Benoît a *illustré* la plupart de ses productions de planches qui y ajoutent un grand intérêt.

J. C.



1 et 2 _ Débris d'une seule [illegible] à Miannay (Somme) dans une sépulture mérovingienne
3 _ Sarcophage d'Arles 4 _ Agrafe de ceinturon (Musée de St Germain)

NOTE

SUR

QUELQUES REPRÉSENTATIONS ANTIQUES

DE

DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS

M. Van Robais m'a fait l'honneur de m'adresser, en le recommandant à mon attention, un mémoire extrait du Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie et intitulé *Notice sur une petite seille en bois recouverte de cuivre repoussé, trouvée dans le cimetière dit mérovingien de Miannay (arrondissement d'Abbeville).*

Plusieurs fois, ainsi que le rappelle ce petit mémoire, des débris de seaux de bois ou de cuivre ont été rencontrés dans les sépultures mérovingiennes ; mais celui de Miannay se distingue, entre tous les autres, par des reliefs, malheureusement très-légers et très-effacés.

On y voit, au centre, le Christ nimbé, assis sur une *cathedra* ornée et foulant aux pieds le serpent vaincu, représentation qu'on retrouvera sur un sarcophage de Ravenne [1] et qui rappelle la médaille de Constantin où figure le serpent renversé sous le labarum portant le monogramme [2]. A la gauche du Sauveur, se trouvent Adam et Ève à laquelle le dragon, enroulé autour d'un arbre, présente le fruit défendu. En regard est figuré Daniel, debout, les bras en croix, dans l'attitude de la prière, entre un lion et un homme qui ne peut qu'être qu'Habacuc. Un second fragment de la seille offre encore la représentation de ce dernier personnage [3].

[1] Ciampini, *Vetera monimenta*, t. I, tav. III.

[2] Eckhel, *Doctrina nummorum veterum*, t. VIII, p. 88, et Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro*, p. 95; cf. Allegranza, *De monogrammate Christi*, p. 57.

[3] Voir la planche, nos 1 et 2.

De brèves inscriptions occupent le champ demeuré libre autour des figures d'Habacuc et de Daniel. C'est sur le déchiffrement de ces légendes qu'a bien voulu me consulter M. Van Robais, en m'adressant son intéressante notice, et c'est seulement de la partie où elles se trouvent que je m'occuperai dans les pages qui vont suivre.

Si je me suis tout d'abord rencontré avec lui dans l'interprétation du sujet représenté, il m'a fallu faire quelques réserves pour le détail de cette figuration et le déchiffrement des légendes. Au-dessus d'Habacuc, j'ai signalé la présence de l'Ange qui, le prenant par les cheveux, selon le commandement du Seigneur, le fit descendre près de Daniel pour lui apporter sa nourriture [1]. Le fragment secondaire présente nettement cette particularité et l'on reconnaît sur le premier, auprès d'Habacuc, les pieds de l'envoyé céleste et, plus haut, l'ovale de sa tête.

Mon impression première avait été que, suivant une coutume bien connue, les noms des personnages représentés devaient se trouver près d'eux. La syllabe DAN, commencement évident du nom de Daniel, reconnue par M. Van Robais sur le petit débris, m'affermissait dans cette pensée. Aussi n'ai-je point hésité à prier mon savant correspondant de vouloir bien vérifier si le nom de DANIEL ne figurerait pas dans la deuxième ligne du grand fragment où il avait lu d'abord LAMEL ; quant aux lettres FRCN qu'il voyait à la suite, j'inclinais à y reconnaître la trace du mot PROF*eta* inscrit après le nom de Daniel, comme sur une belle agrafe de ceinturon, venue de la collection de madame Febvre dans le musée de Saint-Germain-en-Laye [2].

La troisième ligne me semblait devoir contenir le nom d'ABACV, dont je retrouvais les deux dernières syllabes dans les lettres RAGV de la copie. Les caractères NGI reconnus sur le petit débris, aux deux côtés de la tête de l'Ange, me paraissaient accuser la présence du mot *a*NGI*lus* ou *a*NGE*lus*.

M. Van Robais voulut bien me faire savoir qu'un nouvel examen du cuivre original confirmait mes suppositions, et avec une libéralité dont je ne puis que le remercier vivement, il m'envoya et mit pour quelques jours à ma disposition sa précieuse seille. C'est d'après le monument même qu'a été exécuté sous mes yeux le dessin des figures et sujets qu'elle représente.

Le grand fragment nous montre Daniel vêtu et mitré, debout, dans l'attitude de la prière, entre un lion et Habacuc chargé de deux objets

[1] *Daniel*, XIV, 35.

[2] Voir la planche, figure n° 1.

que j'examinerai plus loin. Au-dessus de ce dernier personnage, on reconnaît la trace de la tête de l'Ange et, plus bas, ses pieds nettement visibles.

A la première ligne, je lis *ange*LVS EMIS[*sus ?*] ; à la deuxième, DANIEL PROFIT*a ;* à la troisième et la quatrième. H*a*BACV FERT E[*scam*] ; puis, au-dessous de la figure d'Habacuc, nous trouvons D....L....NL.....LEONVM que l'on pourrait interpréter *Daniel* iN L*acu* LEONVM, par comparaison avec l'inscription DANIEL DE LACO LEONIS d'une coupe de verre trouvée à Podgoritza, près de Scutari d'Albanie, et dont mon savant confrère M. Albert Dumont a bien voulu me communiquer le dessin.

Sur le petit fragment, je reconnais, auprès de l'Ange, le mot *a*NGI*lus*, puis au-dessous DAN*iel*. En démontant la petite bande rivée à la droite de ces lettres, on en trouverait certainement le complément, ainsi que celles qui doivent suivre l'M, le T et le D par lesquelles débutaient les trois autres lignes.

Cela dit sur les inscriptions de la seille de M. Van Robais, il me reste quelques mots à ajouter sur la partie figurée de ce petit monument.

Si souvent que les artistes chrétiens des premiers âges l'aient reproduit, le sujet qui le décore n'a cependant pas toujours été exactement reconnu. Sur un sarcophage d'Arles, Millin prend l'Ange pour « Darius le Mède, « qui vient voir si Daniel n'a pas été dévoré et qui s'étonne de le trouver « vivant » [1]. Sur une lampe que j'ai acquise à la vente des objets d'art de M. Raoul Rochette et qui représente Daniel debout entre les lions et,

[1] *Voyage dans les départements du midi de la France*, t. III, p. 531.

au-dessus de lui, l'Ange et Habacuc portant un pain, on a vu : « le Christ « assis de face entre deux petites figures d'ange qui volent de chaque côté « avec une couronne à la main » [1]. Un autre objet de même nature est décrit ainsi par M. Dumège : « Une lampe décorée de la figure de Daniel, « dans l'attitude de la prière ; à ses pieds sont des lions destinés, à ce que « l'on croyait, à le dévorer, mais s'abaissant devant lui et deux Anges « qui le rassurent et le consolent » [2]. — Parmi les personnages signalés sur ces lampes comme représentant des Anges, deux, je n'ai pas besoin de le dire, ne sont autres qu'Habacuc, figuré dans les airs à côté de l'Ange envoyé de Dieu.

Peu de sujets, je le répète, ont été plus fréquemment reproduits que ce trait de l'histoire de Daniel où les anciens voyaient, parmi tant d'autres symboles, celui de la constance dans la persécution, de la foi en la résurrection future. De même que l'âge des combats de l'Église, celui de la paix devait le retenir. Fresques, bas-reliefs [3], sceaux de bronze [4], ivoires [5], gemmes gravées [6], agrafes de ceinturon, verres à fond d'or [7], statues

[1] *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, t. I, p. 493, et t. II, p. 502. Cette lampe est maintenant au musée de Lausanne.

[2] *Mémoires de l'Acad. des sciences et belles lettres de Toulouse*, 1859, p. 213.

[3] Bosio, *Roma Sotterranea*, etc.

[4] Fabretti, *Inscriptiones*, c. VIII, n° 48.

[5] Odorici, *Monumenti cristiani di Brescia*, tav. V, n° 12.

[6] Perret, *Catacombes*, t. IV, pl. XVI, n° 12.

[7] Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro*, tav. I, n° 6.

même [1] montrèrent sous tous les aspects cette scène demeurée de nos jours parmi les types traditionnels dans la décoration des églises de la Grèce [2].

A l'est de notre pays, comme en Suisse, et par une intention dont la cause ne m'apparaît pas nettement, elle s'est singulièrement multipliée. Alors que sont tombés dans l'oubli la plupart des sujets familiers aux artistes du IVe et du Ve siècle, elle survit et je la retrouve à chaque instant représentée sur les agrafes mérovingiennes. A côté de celle qu'avait recueillie madame Febvre, je puis citer, parmi tant d'autres, trois pièces de même nature trouvées à Saint-Maur, près de Lons-le-Saunier, à Lavigny [3] et dans le canton de Vaud, pièces dont la troisième nouvellement publiée et encore peu connue sera mise utilement sous les yeux du lecteur [4].

[1] Euseb., *Vita Constantini*, III, 49.

[2] Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 120.

[3] Voir mes *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, t. I, p. 493 et 494, planches nos 251 et 252.

[4] Cette agrafe provient du grand cimetière burgonde de Daillens découvert en 1849 par M. Gex. Elle a été publiée en 1872 par M. de Bonstetten dans l'*Indicateur d'antiquités suisses* (p. 386). Les mots *Duo leones pedes ejus lingebant* transcrits ici avec une orthographe barbare rappellent ces anciens passages sur sainte Thècle, épargnée par les bêtes féroces : « Leæna vero mittens linguam lingebat pedes Theclæ » (Grabe, *Spicilegium Sanctorum Patrum I. II et III sæculi*, t. I, p. 108). « Cernere erat lingentem pedes bestiam » (S. Ambros. *De Virginitate*, II); voir encore *Bolland.* 9 jan. Acta S. Juliani et Basilissæ, § 60; « Pedes illis lingebant ». On sait que comme Daniel, sainte Thècle était, pour les chrétiens, le type du fidèle assisté miraculeusement dans le danger. La multiplication singulière du premier de ces sujets sur les agrafes de bronze dans l'est de

Au milieu des nombreuses figurations de la même scène, la petite seille de Miannay me paraît se distinguer par un trait particulier. Je ne parlerai pas ici de l'étrange coiffure donnée par l'artiste à Daniel, ordinairement représenté tête nue [1]; le personnage d'Habacuc appellera seul mon attention.

J'ai dit que le sujet qui nous occupe avait, au point de vue symbolique, deux significations principales : la constance dans la persécution, la foi dans la résurrection promise. Parmi d'autres sens que cette image présentait de plus pour nos pères, il en est un encore qu'il faut noter. Les vivres apportés par Habacuc à l'illustre prophète étaient, à leurs yeux, une figure de l'Eucharistie. J'en connaissais déjà deux preuves : la première, dans les sculptures d'un sarcophage d'Arles, très-inexactement figuré par Millin [2] et où l'on voit l'Ange et Habacuc apportant à Daniel des pains et un poisson à tête de dauphin [3]. Une autre tombe trouvée à Brescia et publiée dans le beau recueil de M. Odorici [4] représente Habacuc offrant à Daniel un pain et un poisson dans une corbeille.

la Gaule a peut-être pour cause l'idée de préservation que les anciens attachaient au type de Daniel.

[1] Voir pourtant un marbre d'Afrique (Delamare, *Note sur un bas-relief trouvé à D'jemila*, *Revue archéologique* 1849), et un sarcophage de Ravenne Spreti, *De amplitudine urbis Ravennæ*, t. I, tab. VIII, n° 3, où Daniel est figuré avec le bonnet phrygien.

[2] *Voyage dans les départements du midi de la France*, pl. LXVII, n° 1. C'est le sarcophage n° 39 de la chapelle IV, au musée d'Arles.

[3] Voir planche, figure n° 3.

[4] *Monumenti cristiani di Brescia*, tav. XII, n° 3.

Ce double symbole bien avéré du mystère de l'Eucharistie me paraît se retrouver encore sur la seille de Miannay. En même temps qu'il porte de la main droite une sorte de panier à anse qu'on reconnaît également sur l'agrafe de madame Febvre, Habacuc tient suspendu, dans sa main gauche, un objet renflé au milieu et de forme allongée et ondulée. Les données de la scène ne permettent pas de voir ici autre chose qu'une matière comestible, et la comparaison des sarcophages d'Arles et de Brescia me fait incliner à y reconnaître un poisson.

Si l'on en juge ainsi que moi, la seille de M. Van Robais serait le troisième monument de l'art chrétien venant révéler dans une figuration de Daniel exposé aux lions, une signification symbolique dont je n'ai trouvé, jusqu'à cette heure, aucune mention dans les écrits des Pères.

Edmond Le Blant.

LES ORIGINES
DE L'ORFÉVRERIE CLOISONNÉE

—

DEUXIÈME ARTICLE

—

CHAPITRE II.

L'ORFÉVRERIE CLOISONNÉE CHEZ LES PEUPLES ORIENTAUX DANS L'ANTIQUITÉ.

I. — *L'Égypte.*

De toutes les civilisations connues, celle de l'Égypte est incontestablement la plus vieille. Aussi haut que l'on puisse remonter dans la nuit des temps, quarante ou cinquante siècles avant notre ère, selon les listes de Manéthon ou les données chronologiques de la Bible[1], on trouve dès le règne de Ménès, fondateur de l'Ancien Empire, les Égyptiens en possession complète de la généralité des arts et en particulier de l'industrie des métaux [2]. Du métal-

* Voir le numéro précédent, p. 5.

[1] Manéthon fait remonter la première dynastie à 5004 ; M. Mariette admet cette date que MM. Lepsius et Brugsch rapprochent, l'un à 3892, l'autre à 4455. V. F. Chabas, *Études sur l'antiquité historique d'après les sources égyptiennes*, 2e éd., 1873, p. 14. — L'*Art de vérifier les dates* place la création du monde en 4963, Usserius et la chronologie vulgaire, en 4004 avant J. C. Du reste « il n'est pas démontré par la révélation divine que la création du monde ne remonte pas au-delà de sept mille ans. » *Études relig., histor. et littéraires*, par le R. P. Toulemont, p. 618.

[2] Chabas, *ouv. cité*, c. 2, 3 et passim.

lurgiste à l'orfévre, de l'orfévre au joaillier, peu d'échelons restent à franchir, il est donc probable que le rameau chamite de Mitsraïm, si intelligent de ces choses de la forme et du luxe qu'encourage toujours le polythéisme, ne fut pas long à inventer l'orfévrerie cloisonnée. Nous ne connaissons, il est vrai, aucun joyau antérieur à la 18e dynastie (XVIIIe ou XVIIe siècles avant J.-C.); mais il faudrait tenir compte des cinq cents années de trouble et de pillage qu'eut à subir l'Egypte sous la domination des *Hyksôs* ou rois pasteurs, énorme point d'arrêt jeté à travers la marche progressive de ce pays, quand même les fouilles n'auraient pas exhumé du sol des monuments apparentés de fort près à l'art industriel dont je veux écrire l'histoire, monuments qui en reculent la pratique à une antiquité prodigieuse. Il est très-certain que sous la IVe dynastie, environ quarante siècles avant J.-C., les ouvriers égyptiens avaient déjà perfectionné l'incrustation des métaux et des substances dures à un remarquable degré.

L'excipient de ce genre d'ouvrages était, suivant les circonstances, l'or, le bronze, la pierre, la terre émaillée et même le bois ; la matière incrustée variait entre le lapis, la malachite, le cristal de roche, la cornaline, la serpentine, l'agate, le feldspath et autres pierres dures, le gypse ou albâtre, rarement la turquoise, les pâtes vitreuses, les mastics, l'ivoire, la corne et les métaux précieux.

L'or, *noub*, provenait des mines exploitées par les anciens Egyptiens dans le voisinage de Radesieh ; des pays de *Coush*, l'Ethiopie et de *Poun*, l'Arabie. Nous savons que sous la XIIe dynastie (Moyen Empire, 30 siècles avant J.-C.), le roi Osortasen I envoya en Ethiopie un officier nommé Ameni qui en revint chargé d'or [1] ; « cependant, dit M. F. Chabas, si de tout temps les régions du haut Nil ont passé pour être riches en minerai d'or, les recherches modernes n'ont pas répondu à l'opinion qu'on s'en était faite. L'or était probablement beaucoup plus abondant dans

[1] Chabas, *ouv. cité*, p. 18, 19, 41, 132.

l'antiquité. Le chiffre de ce métal apporté du pays des Nègres au temple d'Ammon par Ramsès III (XXe dynastie, fin du XIVe siècle avant J.-C.) est d'une exagération démesurée. Les annales de Thothmès III donnent des renseignements plus sérieux : on n'y trouve pas de quantité supérieure à 300 kilogrammes d'or, comme tribut d'Ouaoua ; en comptant la même quantité pour Coush, on aurait 600 kilogrammes comme maximum de la récolte annuelle de l'or sous la XVIIIe dynastie dans les régions du haut Nil » [1]. L'Arabie (*Poun*, *To-Netery*) était dès l'Ancien Empire en relations avec l'Egypte qui, alors, parait en avoir tiré seulement des aromates. Les premiers documents détaillés que nous possédions sur des rapports plus étendus entre les deux pays datent seulement du XVIIe siècle avant notre ère. La reine Num-Ammon Hashepsou (Hatasou) Ra-ma-ka, sœur de Thothmès II et régente pendant la minorité de Thothmès III, dirigea vers l'Arabie une expédition pacifique dont les bas-reliefs d'El-Assassif figurent les principaux épisodes ; l'or est mentionné parmi les produits du voyage [2].

Le commerce du lapis-lazuli, *khesbet*, *khesteb*, était centralisé entre l'Euphrate et le Tigre dans une ville portant le nom d'Assour ; les textes citent une grosse pierre de lapis, du poids d'environ deux kilogrammes, livrée en tribut à Thothmès III par le chef d'Assour : les Egyptiens en tiraient aussi de Babylone. La Phénicie leur fournissait également le lapis en briques, mais elle l'obtenait de l'Asie centrale par voie de négoce ; en outre, un monument de Thèbes représente le pharaon Amentouonkh recevant du lapis offert par des tributaires éthiopiens [3].

Dans une dissertation nourrie de faits, M. Chabas tend à prouver que le mot égyptien *mafek* désignait plusieurs minéraux brillants ; en particulier, la malachite ou cuivre carbonaté vert. Personne plus que le savant de Châlon-sur-Saône n'était apte à

[1] *Ouv. cité*, p. 137, 138.

[2] Chabas, *ouv. cité*, p. 143, 149, 150 et sq.

[3] Chabas, *ouv. cité*, p. 23, 33, 120, 124, 139.

élucider cette question et je crois qu'il y a pleinement réussi. Le *mafek* était exploité au Sinaï dès l'Ancien Empire ; les établissements de Wady-Maghara fonctionnaient sous le règne de Snefrou (IIIe dynastie, 45 siècles avant J.-C.) et ceux de Sarbout-el-Khadem n'ont guère une antiquité moindre. Aux temps des Ramessides et aux basses époques, on importa le *mafek* d'un pays nommé Rashata qui produisait aussi l'or, l'argent et le lapis ; il en venait encore de la Syrie, et les Phéniciens le livraient sous forme de briques oblongues semblables à des lingots de métal fondu ou à de petits blocs de roches taillées : on en voit la preuve sur la décoration du tombeau de Rekhmara, à Thèbes. Plus fréquemment ce minéral est mis en sacs ou en tas arrondis [1].

Le *tahen* se présente assez fréquemment dans les textes avec l'idée de transparence, d'éclat et d'irradiation pour que l'on y reconnaisse le quartz hyalin (cristal de roche) ou le verre incolore. La mention de sa provenance est rare, c'était donc une substance que l'industrie égyptienne savait imiter, néanmoins on trouve signalé le *tahen* de Bakh, c'est-à-dire du Levant ou du Sinaï [2]. On travaillait déjà sous l'Ancien Empire le *tahen* qui se rattache même aux traditions mythologiques ; quatre briques de *tahen*, gardées à Héliopolis, avaient servi dans les circonstances qui accompagnèrent l'émasculation de Set (Typhon) : on mentionnait ces briques dans les adjurations magiques contre les maléfices de l'implacable ennemi d'Osiris. Conjointement avec l'or, l'argent, le *khesbet* et le *mafek*, le *tahen* figurait à titre d'objet sacré dans les cérémonies religieuses ou funéraires [3].

Les Egyptiens tiraient du pays de Coush une sorte de pierre précieuse nommée *hertès* ; il en existait deux variétés principales, la blanche et la rouge. J'ai cru, et je n'ai pas encore la certitude du contraire, que *hertès* est l'équivalent d'agate ou de cornaline, peut-être de jaspe blanc et de jaspe sanguin ; M. F. Chabas, dont

[1] *Ouv. cité*, p. 21, 22, 28, 29, 31, 36, 39, 120.
[2] Chabas, *ouv. cité*, p. 33, 34.
[3] Chabas, *ouv. cité*, p. 31, 33, 34.

j'ai mis à ce sujet le savoir à contribution, persiste dans son doute [1]. Les bijoux égyptiens incrustent cependant assez de cornaline pour qu'elle soit désignée dans la langue indigène.

On a longtemps contesté l'emploi de la turquoise par les joailliers de l'Egypte ; les découvertes de M. Mariette ont établi la présence de ce minéral sur des armes et des bijoux de la XVIIIe dynastie. Comme le *mafek*, on extrayait la turquoise des mines de cuivre du Sinaï, notamment à Sarbout-el-Khadem ; elle y est d'un bleu très-pâle et se décolore promptement, d'où, sans doute, l'usage peu fréquent qu'on en a fait [2].

Quant aux autres substances minérales énumérées ci-dessus et que l'état actuel de la science interdit de spécifier avec plus de détails, elles provenaient vraisemblablement de l'Arabie. Sur l'inscription de Medinet-Habou, le dieu Ammon-Ra apostrophe ainsi Ramsès III : « Je fais arriver à toi les nations qui ne connaissaient pas l'Egypte, avec leurs valises remplies d'or, d'argent, de lapis vrai et de toutes sortes de pierreries ; le choix de ce que produit le *To-Neter* est devant ta belle face. » Au Sinaï, les vallées voisines du désert abondent en pierres dures, jaspe, agate, quartz, serpentine et roches de toute espèce [3].

Les monuments épigraphiques et les papyrus accolent souvent aux mots *khesbet*, *mafek*, *tahen*, l'épithète *ma*, vrai : *khesteb-en-ma*, véritable lapis ; *mafek-en-ma*, véritable malachite ; *tahen-en-ma*, véritable cristal. Il y en avait donc de faux, et les Egyptiens fabriquaient assurément des imitations de ces matières. Les textes parlent de sistres en *tahen* sans le qualificatif *ma* : or les Musées renferment des modèles de sistres ou des sistres votifs en

[1] *Ouv. cité*, p. 132, 142. — « En matière de spécialisation des noms des métaux et des minéraux, nous n'avons guère de moyens de certitude. Les Égyptiens, sans doute médiocres minéralogistes, classaient ces substances d'après des apparences et leur classement ne peut avoir de base scientifique. Le *hertès* peut être la cornaline ; mais qui prouve le fait ? » *Lettre* du 5 janvier 1875.

[2] Chabas, *ouv. cité*, p. 21, 29, 30, 31.

[3] Chabas, *ouv. cité*, p. 115, 152, 29.

porcelaine de couleur bleue et verte [1]. Il n'est d'ailleurs pas de collection, soit publique, soit particulière, qui n'étale une certaine quantité de statuettes, de scarabées et d'ornements égyptiens en terre émaillée ou en pâte de verre. Les ouvriers de Mitsraïm étaient arrivés pratiquement à la chimie des oxydes métalliques ; ils obtenaient des couleurs solides à l'aide du fer, du cuivre, du cobalt, du manganèse, du plomb et de l'étain. Dans une salle du palais de Khorsabad, M. V. Place a rencontré deux blocs de couleurs, l'un rouge, l'autre bleu ; le rouge était de l'oxyde de fer, le bleu du lapis-lazuli pulvérisé [2]. Ce dernier était sans doute préparé de la même façon que les briques de *khesbet* importées d'Assyrie en Egypte par le commerce phénicien ; on le destinait aux peintres, aux potiers et à l'industrie des fausses gemmes.

Les Egyptiens tiraient leur ivoire de l'Ethiopie et de l'Arabie ; ils pouvaient également s'en procurer en Assyrie car, au XVIe siècle avant J.-C., Thothmès III, dans sa trente-troisième campagne, entra à Ninive, qui n'avait pas acquis alors l'importance qu'elle eût depuis, et se donna aux environs de cette ville le plaisir d'une grande chasse à l'éléphant. Un tel fait prouve qu'aux époques historiques l'éléphant d'Asie vivait à une latitude beaucoup plus septentrionale que de nos jours [3].

Sous la dénomination générale *abou* étaient compris les ouvriers en métaux, ivoire, pierre et bois ; ce terme s'étendait aux graveurs, sculpteurs, artistes en marqueterie et en incrustations, émailleurs, voire même aux peintres. Les *abous* avaient un chef pris dans la caste sacerdotale ; un certain Ptahmès, *Sam* (prêtre chargé du rôle majeur dans la cérémonie des funérailles), est qualifié de *sam oer kherp abou* (le grand *sam*, le chef des artistes) sur l'inscription d'un couteau de stéatite conservé au Musée Britannique [4]. Le travail d'incrustation ne se bornait pas aux seuls bijoux,

[1] Chabas, *ouv. cité*, p. 21, 23, 32.

[2] Chabas, *ouv. cité*, p. 62, 372. — *Ninive et l'Assyrie*, t. II, l. II, c. 3, p. 251, 252.

[3] Chabas, *ouv. cité*, p. 132, 152, 124.

[4] Chabas, *ouv. cité*, p. 378, 379. Ce couteau, qui porte le n° 5472, ne peut re-

armes ou ustensiles ; on l'appliquait aussi aux barques et véhicules terrestres. Un magnifique bas-relief peint du Ramesseum de Thèbes, reproduit en chromolithographie par M. Prisse d'Avennes, montre Ramsès II (Sésostris), combattant les *Khetas* (Syriens), près des bords de l'Oronte [1]. Le pharaon apparaît debout sur un char dont la conque est orlée de *khesbet*, *mafek* et cornaline incrustés dans des alvéoles rectangulaires en or. Un carrossier anglais s'extasierait devant la grâce et la légèreté des roues de ce tilbury non suspendu, trente-trois fois séculaire.

Les descriptions d'objets incrustés trouvent également place dans les textes. Le papyrus mythologique n° 2 de la collection de Boulaq dit au sujet d'une figure de Phra, représenté assis sous l'aspect d'un vieillard : « Ses os sont d'argent, ses chairs d'or, sa chevelure de *khesteb*, ses yeux de deux cristaux ; un beau disque de *mafek* est par derrière. » On lit encore sur le papyrus magique Harris, contemporain des Ramessides, à propos de l'effigie d'Ammon-Ra, adoré par les Cynocéphales : « Ses os sont d'argent, ses chairs d'or, le dessus de la tête en lapis vrai » [2].

Je crois m'être suffisamment arrêté aux principales données historiques que nous possédons sur l'orfévrerie cloisonnée en Egypte. Je vais donc aborder l'étude de ses monuments, épaves d'une civilisation qui, en fait de luxe et de beaux-arts, aurait bien peu à nous envier ; supposé qu'elle ne rendît pas de nombreux points à l'orgueil moderne, relativement au goût, à la conception et à l'exécution. Pour suivre la généalogie d'un objet antique, la forme n'est pas toujours un guide infaillible, on a souvent besoin de recourir à la technique, aide obligée de toute sérieuse expertise ; or, cette technique, variable dans chaque pays sous des ana-

monter au-delà du VIe siècle avant notre ère. — Le grand *Sam* était chef du sacerdoce de Ptah ; des princes de souche royale furent revêtus de cette dignité, témoin Kha-em-uas, fils de Ramsès II. P. Pierret, *Catal. de la salle hist. de la gal. égypt. au Louvre*, p. 31 et 200.

[1] Chabas, *ouv. cité*, p. 143. — *L'art égyptien*. Sculpture.

[2] Chabas, *ouv. cité*, p. 24, 25 ; *Papyrus magique Harris*, pl. IV, 9. — Mariette, ***Papyrus du musée de Boulaq***, pl. 2.

logies extérieures parfois trompeuses, les œuvres originales peuvent seules nous la rendre intelligible.

« Je ne connais — m'écrit M. F. Chabas — aucun bijou cloisonné authentiquement antérieur à ceux de la reine Aah-hotep ; mais cette tombe remonte au début du Nouvel Empire. Les Pasteurs venaient d'être expulsés, et ce n'est pas pendant leur domination que les arts et le luxe ont pu se développer en Egypte. La XVIIe dynastie a repris les choses au point où les avaient laissées la XIe, la XIIe et la XIIIe ; le cercueil d'Aah-hotep est tout-à-fait semblable à celui des Entef de la XIe. Je crois donc pour ma part que le travail des incrustations était pratiqué par les Egyptiens au moins sous cette dernière dynastie. Les combinaisons du métal avec les gemmes et l'ivoire leur étaient connues dès la IIIe et la IVe ; c'est ce que prouvent les belles statues de bois trouvées par M. Mariette » [1]. Ces indications claires et précises d'un homme dont la compétence est notoire en matière d'égyptologie, ne laissant place à aucun commentaire, il ne me reste plus qu'à dresser le catalogue descriptif et chronologique des principaux monuments qui se rattachent à mon sujet.

Chacun a vu à l'Exposition universelle de 1867, section égyptienne, l'admirable statue en bois d'un prêtre contemporain de la IVe dynastie (environ 3426 ans avant notre ère) ; ses yeux, qui exerçaient sur le public une étrange fascination, sont rapportés et fabriqués par le procédé suivant. Un filet de bronze tient lieu de paupière ; un morceau de quartz blanc opaque forme la sclérotique ; dans l'iris, en cristal de roche, est fixé un clou de métal brillant qui donne le point lumineux. Cette figure, trouvée à Memphis (nécropole de Saqqarah), offre, quant aux accessoires, la preuve d'un art déjà très-avancé ; l'incrustation de la pierre dans le bronze et de la gemme dans la pierre est traitée avec une rare perfection : on n'a pas mieux réussi plus tard [2].

[1] *Lettre* du 26 décembre 1874.

[2] C. de Linas, *L'Histoire du travail à l'Exposition universelle*, in-8°, 1868, p. 240 ; *Revue de l'Art chrétien*, t. X, p. 595. Mariette, *Catal. du musée de Boulaq*, p. 185, n° 492 ; *Descript. du parc égyptien*, in-12, 1867, p. 40, n° 3.

Les organes visuels de la statue du scribe Skem-Ka (Ve ou VIe dynastie), qui provient des envois de M. Mariette pendant ses fouilles au Sérapeum, sont exécutés de la même manière. « Dans un morceau de quartz blanc opaque est incrustée une prunelle de cristal de roche bien transparent, au centre duquel est placé un petit bouton métallique. Tout l'œil est enchâssé dans une feuille de bronze qui remplace la paupière et les cils » [1].

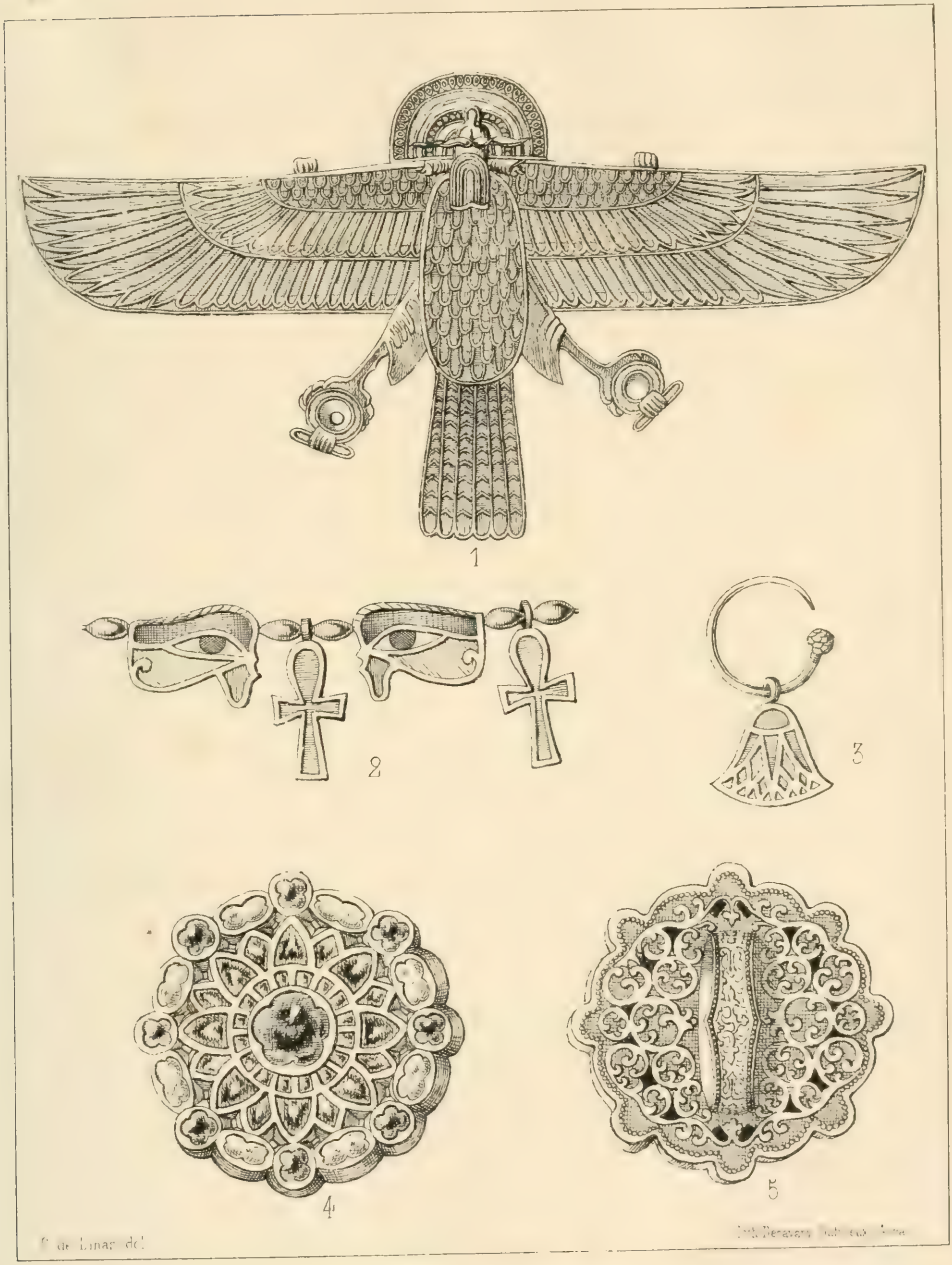
La collection égyptienne du Petit-Belvédère, à Vienne (Autriche), renferme plusieurs yeux votifs en bronze incrustant des minéraux [2]; ils sont, moins l'excipient, semblables à un autre ex-voto que possède le musée de Rouen. Une cuvette de porcelaine bleue [3], gondolée en paupières, encastre une sclérotique en porcelaine blanche munie d'un iris noirâtre, d'aspect corné, que je crois être de la serpentine ; le tout maintenu par un mastic.

Les bijoux de la reine Aah-hotep ornaient la momie de cette princesse, découverte il y a peu d'années dans la partie de Thèbes nommée Drah-abou'l-neggah. Aah-hotep, épouse de Kamès dernier roi de la XVIIe dynastie, fut mère d'Ahmès (l'Amosis des listes de Manéthon) qui inaugure la XVIIIe ; les objets dont il s'agit sont en conséquence contemporains de l'expulsion des Pasteurs (1703 avant J.-C.), et vraisemblablement du patriarche Joseph, qui, si l'on en croit certains indices, était ministre vers la même époque, non du souverain légitime régnant à Thèbes, mais du dominateur asiatique, imposé par la conquête et résidant à Tanis. Nous avons donc en notre pouvoir les œuvres d'une industrie nationale arrivée à un degré de perfection qui étonne, surtout

[1] Mariette, *Choix de monuments du Sérapeum*, etc., p. 12, pl. 10. E. de Rougé, *Notice sommaire des monum. égypt. du Louvre*, 2e éd., 1873, p. 79.

[2] *Catalogue des sculptures, etc. du Petit-Belvédère*, collection égyptienne, 2e chambre, armoire 4, tablette 4, p. 29.

[3] Je me sers toujours à regret du mot *porcelaine* pour désigner la terre émaillée, mais ce terme est passé à l'état de cliché. Pourtant la porcelaine est une pâte infusible à base d'alumine avec légère addition de silice, tandis que les terres cuites égyptiennes, également infusibles, contiennent 92 pour 100 de cette dernière substance. V. Jacquemart, *Les Merveilles de la céramique*, partie I, Orient, p. 12.



Bijoux égyptiens : 1, Epervier du Musée du Louvre $\frac{5}{6}$ de l'original ; 2, Eléments d'un collier, 3, Boucle d'oreille. D'après M. Prisse d'Avennes. 4, 5, Bague hindoue, face et revers.

si l'on tient compte du moment critique où elles furent exécutées.

Comme la précédente statue en bois de la IVe dynastie, l'ensemble des bijoux que je vais décrire appartient au musée de Boulaq et a figuré à notre Exposition universelle ; on peut les classer en trois groupes distincts : l'incrustation proprement dite, le cloisonnage, la réserve [1].

Ier groupe. — 1° Hache dont le manche est en bois de cèdre revêtu d'or; des hiéroglyphes découpés à jour y donnent pour la première fois au complet le protocole royal d'Ahmès ; du lapis, de la cornaline, des turquoises et du feldspath en table y sont incrustés. La lame, en bronze orné d'une épaisse feuille d'or, présente, d'un côté, des bouquets de lotus dessinés en pierres dures sur champ métallique ; de l'autre, Ahmès, les jambes écartées, le bras levé pour frapper un barbare qu'il a saisi par les cheveux ; au-dessous, un griffon à tête d'aigle, image de *Month* le dieu des combats. Cette scène, qui rentre dans la catégorie dite de *réserve*, est exécutée en or sur pâte vitreuse bleu-sombre, si compacte qu'elle ressemble à de la pierre. 2° Poignard d'or à poignée décorée d'un semis de triangles en lapis, cornaline et feldspath disposés en damier. Sur une face de la lame, l'inscription, *Le dieu bienfaisant, seigneur des deux pays, Ran-eb-pehti, vivificateur comme le soleil à toujours*, précède le symbole asiatique du lion terrassant un taureau suivi de quatre sauterelles ; sur l'avers, près de la garde, on lit : *Le fils du soleil et de son flanc, Ahmès-nakht, vivificateur comme le soleil à toujours.*

IIe groupe. — 1° *Armilla* d'humérus formée de deux parties que réunit une charnière. La partie extérieure offre un vautour aux ailes déployées ; le plumage est figuré à l'aide de lapis, de cornaline et d'une imitation de feldspath vert, incrustés dans un

[1] On donne ce nom à un travail d'émaillerie champlevée qui consiste à épargner les figures sur le métal en émaillant seulement les fonds. Les bijoux égyptiens que je range dans la catégorie de la *réserve*, n'en ont que l'apparence, le métal étant incrusté dans le champ vitreux.

mince cloisonnage d'or. La partie postérieure, plus étroite, consiste en deux bandeaux parallèles ornés de turquoises. 2° *Pectorale*, plaque d'or rectangulaire, épaisse de 0m 04c environ, ouvrée à jour et représentant un *naos* ou petite chapelle. Au centre est Ahmès debout sur une barque, accosté des dieux Ammon et Phré qui versent sur sa tête l'eau purifiante ; deux éperviers, symboles du soleil vivifiant, planent au-dessus des personnages. L'ornementation est déterminée par de fines cloisons d'or (0m 002m de profondeur) sertissant des turquoises, du lapis et une pâte imitant le feldspath vert ; des cornalines sculptées avec un art merveilleux rendent les carnations. Des anneaux fixés au sommet accrochaient ce chef-d'œuvre d'élégance et d'exécution à une chaîne que l'on passait au cou ; le bas-relief du Ramesseum de Thèbes, mentionné plus haut, montre la manière de porter le pectoral, *oudja*. 3° Collier de rosaces d'or cloisonnant des pierres dures.

IIIe groupe. — 1° Bracelet d'or massif à double charnière, figures en métal gravé et ciselé, incrustées dans un champ de lapis faux. On y voit Ahmès agenouillé entre le dieu Seb et les génies de la terre dans l'une des postures de l'adoration. Ce bijou, admirable de style et d'exécution, pèse 96 grammes. 2° Scarabée suspendu à une chaîne : il est en or massif ; les pattes, d'un travail si fin qu'on les croirait moulées sur nature, sont soudées au corps ; des filets métalliques incrustés rayent le corselet et les élytres en pâte de verre bleu tendre [1].

M. le vicomte E. de Rougé attribue encore à la XVIIIe dynastie une paire de bracelets carcans en or, cloisonnant des pâtes de verre taillées à l'avance comme des pierres dures ; le dessin con-

[1] C. de Linas, *ouv. cité*, p. 243 à 246, et *Revue de l'Art chrétien*, loc. cit. — Mariette, *Catal. du musée de Boulaq*, passim, et *Desc. du parc égyptien*, p. 52, nos 5 et 6 ; p. 53, no 7 ; p. 54, nos 14 et 15 ; p. 51, nos 1 et 4. — « Le vautour est le symbole de la maternité ; il sert à écrire le mot *mère* et le nom de la déesse thébaine *Maut*. La déesse *Souban* (??) qui symbolise la région du Sud est représentée sous la forme d'un vautour. Cet oiseau sur une corbeille désigne la souveraineté sur la Haute-Égypte. » P. Pierret, *Catal. de la salle hist. de la galerie égypt. au Louvre*, p. 208.

siste en un lion et un griffon entre des bouquets de lotus. Ces ornements sont quelque peu détériorés et leur travail manque de finesse ; ils appartiennent à notre musée du Louvre[1]. J'y joindrai, dans la même collection, deux bagues en or non cataloguées : l'une incruste des cornalines en table ; l'autre est formée de deux fleurs de lotus maintenant un triple chaton ovale, le tout en imitation de lapis et de turquoises.

M. Prisse d'Avennes groupe aussi aux environs de la XVIIIe dynastie les objets suivants qu'il a publiés dans son splendide ouvrage sur l'Égypte. 1° Carcan d'or découpé à jour : deux griffons accroupis, vert clair et rouge, sont affrontés devant une fleur conventionnelle, bleu lapis, rouge, vert et blanc ; les mêmes couleurs, plus le noir, apparaissent dans les rectangles des bandeaux d'encadrement. 2° Pendant de collier en or : tête d'Hathor au-dessus du signe de l'or *Hathor-Noubi* ; la déesse a des oreilles de vache, elle est coiffée d'énormes tresses d'où s'échappent deux uræus *(coluber naia, hajé* ou *ahje*, vraisemblablement l'aspic des anciens). Incrustations bleu lapis, rouge et vert pâle. 3° Boucle d'oreille dont la pendeloque en or est une fleur de lotus rouge, bleu foncé, vert clair et blanc. (Pl. II, fig. 3). 4° Collier d'or formé d'yeux symboliques, appelés *ouza*, et de croix ansées, reliés par de petits ovoïdes en cornaline ; l'œil est blanc, brun, rouge, vert clair et bleu lapis, la croix n'offre que la dernière nuance. Ce genre de collier, assez commun en toutes matières, symbolise les yeux d'Horus ; le gauche est le soleil ; le droit, la lune. (Pl. II, fig. 2). 5° Pendant de collier : petit *naos* d'or accosté de deux uræus ; l'édicule encadre un taureau Apis en métal, portant un cercle plein entre les cornes et surmonté de l'œil symbolique avec le disque ailé ; l'ensemble, incrusté en réserve dans un champ bleu clair, repose sur le signe des panégyries, une rosace au milieu d'un segment de cercle. 6° et 7° Deux bagues en or à triple chaton ; l'une d'elles ornée de trois petits scarabées aux couleurs du pavil-

[1] *Ouv. cité*, p. 92 ; Salle civile, vitrine Q, n° 1962.

lon égyptien, vert pâle, bleu lapis et rouge, semble être un talisman décrit sous le nom de *bague d'Hermès* dans un papyrus magique [1].

Les anneaux à triple chaton se rencontrent aussi chez les Asiatiques au Ier siècle de notre ère. Dans un de ses dialogues, Lucien fait intervenir un militaire nommé Parméno, lequel ornait son petit doigt d'un grand anneau polygonal au chaton de trois couleurs où le rouge dominait ; il l'avait rapporté de la guerre contre Tiridate [2]. J'ai vu au musée de Copenhague un énorme anneau d'or à triple chaton dont la forme est identique à celle des bagues égyptiennes ; seulement, les cabochons du premier sont inégaux et disposés verticalement, tandis qu'ils sont de même taille et horizontaux sur les dernières. A mon avis le bijou danois est de fabrication orientale [3].

Trois siècles séparent les commencements des XVIIIe et XIXe dynasties ; le 15 mai 1852, M. Mariette eut la bonne fortune de trouver dans les petits souterrains du Sérapeum de Memphis des sarcophages inviolés, cénotaphes ou monuments commémoratifs des Apis, datés du règne de Ramsès II. L'une de ces tombes contenait une momie de forme humaine chargée de splendides bijoux

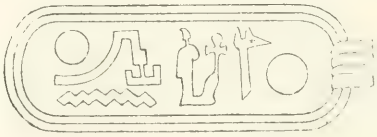
[1] *L'Art égyptien*, art industriel, choix de bijoux, fig. 14, 16, 17, 25, 28, 29 et 30. « Les griffons, dit M. Prisse d'Avennes, semblent avoir été introduits par Séti I (XIXe dynastie), à en juger par les vases offerts après ses conquêtes en Asie. — Tous ces bijoux ont été trouvés, du moins achetés à Thèbes, et appartiennent à diverses époques ; ils sont si communs dans les nécropoles que leurs formes ont été fréquemment reproduites à partir de la XVIIIe dynastie jusque sous les Ptolémées et les Césars, où la terre émaillée imite à satiété les petits objets essentiels à la vie égyptienne. J'ai donné ces bijoux au docteur Abbott et je crois qu'ils ont été vendus à New-Yorck où se voit aujourd'hui sa collection. » *Lettre* du 19 janvier 1875. — « PANÉGYRIES. Fêtes dites *populaires* par le décret de Canope. Il y avait, d'après l'inscription de Rosette, trois sortes de panégyries..... une panégyrie était célébrée au trentième anniversaire de l'avénement du souverain. C'étaient des jubilés et non des cycles comme on l'a cru. » Pierret, *ouv. cité*, p. 195.

[2] *Dial. meretr.* 9 : πολύγωνον, καὶ ψῆφος ἐνεβέβλητο τῶν τριχρώμων, ἐρυθρά τε ἦν ἐπιπολῆς.

[3] Worsaae, *Nordiske Oldsager*, p. 88, fig. 381, Ier âge du fer. La légende porte : *anneau d'or incrusté de morceaux de verre.*

provenant du prince Kha-em-uas, fils du célèbre pharaon ; ils font aujourd'hui partie des collections du Louvre et méritent tous une étude spéciale. 1°. Sorte de boucle en or avec incrustations de pâte vitreuse rouge et verte (n° 523). 2° Plaque de basalte vert en forme de *naos*, revêtue d'une lame d'or. Au centre un gros scarabée en ronde-bosse accompagné des figures d'Isis et de Nepthys adorant debout le symbolique insecte. Les vêtements des déesses sont ciselés dans le métal ; les carnations et les détails de l'édifice, rendus par des incrustations coloriées. Au-dessous de la frise est gravée la légende de « l'Osiris, sage du palais, le toparque Psar, véridique. » (H. 0m 10c, l. 0m 105m ; n° 524). 3°. Epervier criocéphale (à tête de bélier), les ailes ouvertes, tenant dans ses serres le sceau, emblème de reproduction et d'éternité. La tête et le cou, chefs-d'œuvre de ciselure, ont une saillie considérable et sont entourés d'un riche collier formant nimbe ; le plumage des ailes, du corps et de la queue est exprimé par des alvéoles très-délicats incrustant du lapis, de la cornaline, une pâte vitreuse blanc et bleu pâle, enfin du mastic rouge (Pl. II, fig. 1). Ce bijou (h. 0m 07c, l. 0m 135m ; n° 535), que l'on confondrait à première vue avec l'émail le plus fin, a pu servir de *pectorale* ; toutefois le casque du Sésostris déjà cité est orné par derrière d'un oiseau analogue. 4°. Epervier ordinaire, même attitude, même travail et mêmes matières que le précédent (h. 0m 065m, l. 0m 12c ; n° 534). Les Egyptiens affectionnaient beaucoup les représentations d'oiseaux aux ailes étendues, symboles du soleil et de la maternité. M. Prisse d'Avennes a publié quelques vautours peints dans la même attitude que les éperviers du Louvre. Le plumage est rouge, noir, blanc, jaune, brun, bleu-clair et vert pâle ; des filets blancs ou noirs expriment le cloisonnage. 5° Grand pectoral d'or ajouré, figurant un *naos* ; motif principal, un vautour essorant associé à un uræus. Ces animaux sont dominés par un épervier criocéphale aux ailes étalées supportant le cartouche, prénom de Ramsès II, *Ra ousor-ma* (soleil riche de justice), dont les hiéroglyphes, en mastic verdâtre, remplissent les découpures

du métal ; deux *dad* (sorte de colonnette basse à quatre tailloirs superposés) apparaissent aux angles inférieurs du monument. Le



haut des ailes est massif et ciselé, ainsi que les parties renflées de l'uræus qui accusent un rendu analogue à celui de la pendeloque d'Hathor. Le reste, architecture et *dad* compris, est esquissé par des cloisons d'épaisseurs variables, soudées à la plaque de fond et sertissant des cornalines, du stéaschiste noirâtre, une pâte blanche, des imitations de turquoises et de malachite, du mastic. La queue du reptile est formée de quadrilatères, alternativement blanc et vert pâle, juxtaposés sans cloisonnage. La composition est admirable, mais, en regard de l'épervier n° 3, l'exécution laisse à désirer (h. 0m 12c ; l. 0m 14c ; n° 521) [1].

L'orfévrerie cloisonnée sous la XXe dynastie (980 à 810 avant J.-C.), est représentée au Louvre par un monument de médiocre importance à mon point de vue, bien qu'il soit d'ailleurs très-remarquable. Un joli groupe de trois statuettes en or (h. 0m 10c ; l. 0m 65c ; n° 24) montre Isis et Horus étendant la main sur Osiris en signe de protection ; le socle était incrusté de pâtes de verre. Osiris est accroupi sur un dé en lapis-lazuli au nom assyrien, *Oua-sar-kin*, du roi Osorkon II des listes de Manéthon [2].

Pendant le règne des Lagides (323 à 30 avant J.-C.), l'orfévrerie cloisonnée atteignit en Egypte un degré de perfection qu'aucun peuple n'a jamais surpassé. Le Musée royal d'antiquités de Munich possède quatre bracelets d'or, trouvés en 1834 par le docteur Ferlini dans l'une des grandes pyramides de Méroë (Nubie) et

[1] Mariette, *Choix de monum. du Sérapeum*, texte et pl., passim. — Pierret, *ouv. cité*, p. 124, 125, 127, 129. — E. de Rougé, *ouv. cité*, p. 73, 74. — Prisse d'Avennes, *ouv. cité*, pl. cit., n° 6 et passim. — Chabas, *Notes manuscrites*.

[2] Pierret, *ouv. cité*, p. 15.

portant, disent MM. Christ et Lauth, le cachet incontestable (*offenbarste Geprœge*) de l'influence de l'art grec [1]. Les deux plus beaux, formant la paire, sont à double brisure ; l'ornementation se compose de sept bandeaux parallèles encadrés d'une bordure métallique perlée et tressée. Les bandeaux supérieurs et inférieurs incrustent alternativement des disques et des losanges ; le bandeau central comporte des imbrications et de six à huit petits bustes coiffés, soit du *pschent* [2], soit du symbole d'Hathor. Une figure de déesse à quatre ailes, les pieds sur une fleur de lotus, rehausse le devant de ces bijoux ; M. Labarte croit y reconnaître *Maut* l'épouse divine d'Ammon, et l'attribution ne manque pas de vraisemblance [3]. (Diam. 0m 078m, h. 0m 046m). Le troisième bracelet (diam. 0m 075m, h. 0m 034m) offre comme les précédents un décor de bandeaux parallèles, échiquiers, losanges, rosaces et torsades ; le quatrième (diam. 0m 076m, h. 0m 04[illegible]) est tout différent. Sa bordure tressée encadre une balustrade de canopes ou de momies debout, sommés d'un disque ; au-dessous, des losanges, un large bandeau d'imbrications et de canopes, encore des losanges, enfin

[1] W Christ et J. Lauth, *Führer durch das K. Antiquarium in München*, p. 34 et 35 ; 2e salle, vitrine octogone, 6e compartiment. — Prisse d'Avennes, *ouv. cité*, pl. citée, fig. 31, 32, 33. — J. Labarte, *Rech. sur la peint. en émail*, p. 70, 71 ; pl. A, fig. 2, 3, 4. — M. A. W. Franks trouve encore l'époque des Lagides trop reculée : « En continuant la démolition de la pyramide, on trouva des bronzes d'origine romaine postérieurs à l'ère chrétienne, de telle sorte que les bracelets de Munich sont tout au plus contemporains des émaux de la Gaule ou du texte de Philostrate qui en parle. Quoiqu'égyptiens de forme et de style, ces bijoux ont pu appartenir à l'une des reines de l'Éthiopie dont l'apôtre saint Philippe baptisa l'eunuque. » Cité par A. Darcel, *Notice des émaux et de l'orfévrerie ; Moyen-Age et Renaissance* : Introduction, p. VIII.

[2] Le *pschent*, dont le nom réel est *skhent*, insigne de la domination sur la Haute et la Basse Égypte, était une coiffure formée par la réunion de la tiare blanche et de la couronne rouge. Pierret, *ouv. cité*, p. 180 et 197.

[3] « L'épouse divine d'Ammon, nommée à Thèbes simplement *Maut* ou *mère* est ordinairement coiffée du *pschent* ; elle est vêtue d'une longue robe juste et tient en main le signe de la vie. » E. de Rougé, *ouv. cité*, p. 122. Or le *pschent* et la croix ansée (en allemand *Nilschlüssel*, clef du Nil), très-apparents sur le dessin de M. Prisse d'Avennes, sont méconnaissables sur celui de M. Labarte.

des amandes. Les incrustations m'ont semblé en mastic durci, rouge, bleu lapis, bleu turquoise et blanc ; leur travail est si délicat que M. Labarte les confond avec l'émail. Je ne viens pas discuter ici la question de l'émaillerie sur métaux en Egypte, un seul monument bien authentique prouve qu'elle y a été pratiquée, et ce monument suffit [1] ; l'incrustation à froid m'occupe seule pour le moment. Mon savant confrère a constaté, la loupe en main, la présence de l'émail à chaud sur les bijoux de Munich ; mais, moi aussi, j'ai vu, j'ai touché, et je reste dans l'incertitude. Une autorité, que personne ne contestera en matière de technique industrielle, n'est pas aussi affirmative que M. Labarte ; M. A. Darcel écrivait en 1867 : — je souligne les mots importants — « Nous avons examiné avec soin ces bracelets, et nous avons reconnu que la matière qui remplit les alvéoles en or composant leur dessin y a été déposée *humide* puis *simplement desséchée* ou fondue ; car sa surface n'affleure point le niveau des cloisons et se *creuse en ménisque concave*. De plus, cette matière s'*effrite* aujourd'hui et *tombe en poussière* sur la tablette où ces bijoux sont disposés. Il y a *présomption* pour nous qu'ils sont en émail cloisonné [2] ». Or, le mastic est toujours appliqué humide ; il éprouve un retrait par la dessiccation ; il s'effrite et tombe en poussière, ce qui n'est guère le cas des émaux antiques : ils craquent, se délitent, mais ne s'effritent pas. La matière rouge qui remplit les contours du pectoral de Ramsès II, au Louvre, où l'on n'a jamais reconnu d'émail, devient pulvérulente, absolument comme l'incrustation de même couleur aujourd'hui presque entièrement détruite sur les bracelets de Munich. Le petit épervier à tête humaine, unique spécimen incontestable de l'émaillerie égyptienne, s'effrite-t-il

[1] Petit épervier à tête humaine. V. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, p. 17 ; E. de Rougé, *ouv. cité*, p. 91, 92 ; J. Labarte, *Rech. sur la peint. en émail*, p. 69, 70, pl. A, fig. 1. — Les bijoux d'or, trouvés à Méroë et vendus au musée de Berlin par le docteur Ferlini, sont émaillés suivant M. Kugler (*Kunstblatt*, n° du 22 janvier 1853) ; mais une même provenance doit, il me semble, impliquer une analogie technique avec les bracelets de Munich, et le problème n'est pas résolu.

[2] *Ouv. cité*, Introd., p. VIII.

ainsi? Présomption n'équivaut pas à affirmation, et je partage l'avis de M. Darcel, m'en tenant au pyrrhonisme expectant jusqu'à l'arrêt motivé d'un émailleur de profession. Il n'est d'ailleurs aucun besoin des découvertes du docteur Ferlini pour constater l'application du cloisonnage à froid sous les Ptolémées. Le pendant de collier à l'effigie d'Hathor, décrit plus haut, a tous les caractères de l'art gréco-égyptien; je m'étais abstenu de signaler le fait pour éviter une redite.

Les Égyptiens incrustaient le bois avec non moins de goût que le métal; notre musée du Louvre renferme divers exemples de leur habileté en ce genre d'ouvrages. Une tête attribuée à la XIXe dynastie montre sur sa coiffure des incrustations du plus beau bleu. Une autre tête, royale ou divine, a les sourcils et le tour des yeux rapportés en pâte de verre bleu; le blanc de l'œil est en ivoire, la prunelle en minéral noirâtre [1]. Un fragment de meuble en bois doré, que j'avais pris pour un pectoral, représente un *naos* encadrant la fleur de lotus; l'ornementation est rendue par des incrustations d'albâtre et de pâtes vitreuses polychromes [2]. La dynastie des Saïtes (XXVIe; 665-527 avant J.-C.) nous a aussi laissé un remarquable spécimen de bois incrusté; j'en emprunte la description à M. Pierret. « Panneau en forme d'édifice. Au centre, un bas-relief représente un roi en adoration devant Harmachis. Ce dieu hiéracocéphale est assis sur un trône; il tient les sceptre *uas* [3] de la main gauche et le signe de la vie de la main droite. Sa tête est surmontée du disque et de deux grandes plumes, coiffure ordinaire d'Ammon. Le roi est élevé sur un support en forme de pylone où l'on distingue les restes d'une légende hiéroglyphique. Il est assis sur le talon gauche et présente à Horus une statuette de la déesse Ma (la Vérité; *Ma-Kherou*, vérité de parole), coiffée d'une plume d'autruche; il est casqué, et son front

[1] Pierret, *ouv. cité*, p. 50, nos 233, 234.

[2] E. de Rougé, *ouv. cité*, p. 87.

[3] « Uez. Talisman en forme de colonnette s'épanouissant en fleur de lotus. » Pierret, *ouv. cité*, p. 207.

est orné de l'uræus. Au-dessus de sa tête est le disque flanqué de deux uræus; en face du roi est le cartouche prénom d'Amasis *(Ahmès-se-neit). Ra-noum-ab* ; en face d'Horus la légende : «..... le dieu grand, *Har (em) Khou.* » Au-dessus de cette scène, comme plafond, le signe du ciel dans lequel brille une rangée d'étoiles. Au-dessous, une ligne formant plancher, composée de deux groupes alternatifs de trois cannelures horizontales et verticales; plus bas encore quatre ornements en forme de porte : le tout encadré de carreaux alternant avec des groupes de triples cannelures. Au-dessus du cadre, le disque ailé accosté des deux uræus. Toute la composition est dorée ; le trône d'Horus et le socle du roi sont en relief et incrustés de pâtes de verre de différentes couleurs, ainsi que la légende et le cartouche; les vides des accessoires étaient également remplis des mêmes substances dont il reste quelques fragments. Ce panneau semble provenir d'un coffre. H. 0m 31c, l. 0m 27c; n° 663[1] ».

Les musées de Leyde, Turin, Berlin, Copenhague, Saint-Pétersbourg et le *British-Museum* ajouteraient sans doute un nombreux contingent d'articles à cette nomenclature déjà longue, mais les deux dernières collections me sont inconnues, et, quand j'ai visité les premières, j'y recherchais tout autre chose que des monuments égyptiens. Je crois néanmoins avoir rassemblé une somme de preuves suffisantes pour établir la haute antiquité et l'application continue de l'orfévrerie cloisonnée sur la terre de Mitsraïm.

II. — *Le peuple Juif.*

Tandis que le polythéisme, adorateur de la forme, encourageait le développement des arts plastiques, le vieux monothéisme, au contraire, en arrêtait l'essor par la rigueur de ses doctrines. Jacob et sa famille avaient bien emporté en Égypte les traditions d'Abraham, mais le culte patriarcal y perdit beaucoup de sa pureté primitive; le sang de Laban coulait dans les veines des Is-

[1] *Ouv. cité*, p. 163, 164, 172, 189.

raélites qui, toujours et partout, se montrèrent fortement enclins à l'idolâtrie. La vie entière de Moïse, de Josué, des premiers Juges, les dernières heures de Samuel résument une lutte acharnée contre les envahissements du polythéisme, gangrène incessante du Peuple de Dieu. Aux quatre points cardinaux, des religions immondes battaient en brèche les dogmes salutaires gardés par un petit nombre de fidèles, qu'une loi impitoyable et des exécutions sanglantes parvinrent seules, jusqu'à l'affermissement de David, à préserver de la contagion. Le honteux déclin de Salomon, le schisme des dix tribus ruinèrent l'œuvre religieuse de David; Jehovah fit place aux dieux étrangers sur les nouveaux autels de Béthel, et l'unité du culte fut ébranlée dans Juda par l'érection des sanctuaires des *haut-lieux*. Jérusalem elle-même, la Cité sainte, vit plus d'une fois Baal, Astoreth et Moloch trôner en face de son temple où cependant venaient toujours sacrifier les vrais croyants d'Israël. Les efforts clair-semés de monarques dociles à la voix des prophètes, organes vivaces du mosaïsme, réussirent souvent à rétablir l'orthodoxie, mais les réformes opérées par ces princes généreux disparaissaient à leur mort quand elles duraient jusque là. La chute de Samarie et la captivité de Babylone ramenèrent enfin les Juifs dans la voie qu'ils suivent encore aujourd'hui.

Sous l'empire d'une législation qui proscrivait à si juste titre les représentations d'êtres animés[1], le souffle créateur d'un art national ne put guère inspirer les Israélites. Nous voyons David et Salomon au comble de la puissance, obligés, pour bâtir et décorer leurs monuments, d'avoir recours aux Phéniciens. En ce qui concerne l'orfèvrerie, les Livres Saints mentionnent fréquemment bijoux, meubles, figures en métal fondu ou ciselé; le Temple et le

[1] Exode, XX, 4. — Non facies tibi sculptile, neque omnem similitudinem quæ est in cœlo desuper, et quæ in terra deorsum, nec eorum quæ sunt in aquis sub terra. *Vulgate.* — « Tu ne feras point d'image sculptée, toute image soit de ce qui est en haut au ciel, soit de ce qui est ici-bas sur la terre, et de ce qui est dans les eaux sous la terre. » S. Cahen, *La Bible*, trad. nouv., 1854.

trésor royal regorgeaient d'objets en or, en argent et de pierreries; mais, derrière ces manifestations du luxe on reconnait presque toujours une influence étrangère : Si le travail de l'orfévre est nettement défini par l'Exode, la profession elle-même n'obtient un nom spécial en hébreu — צורף *tzoraph*, de צרף *conflavit* — qu'à partir d'Isaïe [1] (827-635 avant J.-C.). Joaillier, *gemmarius*, n'a pas d'équivalent dans les textes sacrés [2].

Un seul ouvrage de joaillerie se trouve décrit dans la Bible, et, comme il appartient à l'orfévrerie cloisonnée, nous nous y arrêterons longuement : aucun détail ici ne peut être superflu.

Lorsque Moïse descendu du Sinaï s'occupa d'organiser le culte extérieur et visible de Jehovah, il fit appel à la générosité du peuple qui lui fournit en abondance les matières précieuses nécessaires à la construction et au mobilier du Tabernacle, ainsi qu'aux ornements sacerdotaux [3] : parmi ces derniers compte le pectoral — חשן, *'hashen*, *rationale*, περιστήθιον, λογεῖον — fabriqué, comme le reste, sous l'inspiration divine ainsi qu'il suit :

Tu feras le pectoral du jugement, ouvrage de broderie, tu le feras comme l'ouvrage de l'éphod; tu le feras d'or, de laine bleue, d'écarlate, de cramoisi et de fin lin retors.

[1] XL, 19. — Numquid sculptile conflavit faber? Aut aurifex auro figuravit illud, et laminis argenteis argentarius? *Vulgate*. — « L'artiste fond l'idole, l'orfévre la couvre d'or et y attache des chaînes d'argent. » S. Cahen, *trad. cit.* — XLVI, 6. — Qui confertis aurum de sacculo et argentum statera ponderatis : conducentes aurificem ut faciat deum. *Vulg.* — « Ils gagnent un orfévre pour qu'il en fasse un dieu. » S. Cahen, *trad. cit.* — *La Sagesse*, XV, 9, mentionne aussi l'orfévre : Sed concertatur *aurificibus* et argentariis. Mais, l'attribution de ce livre à Salomon étant plus que douteuse, j'ai préféré m'en tenir à une date certaine.

[2] On lit dans Jérémie : XXIV, 1. ואת־החרש ואת־המסגר — Et fabrum et inclusorem. *Vulgate*. — Καὶ τοὺς τεχνίτας, καὶ τοὺς δεσμώτας. *Sept.* — « Les charpentiers et les serruriers. » Cahen. — XXIX, 2 — והחרש והמסגר — Et faber et inclusor. *Vulg.* — Καὶ δεσμώτου καὶ τεχνίτου. *Sept* — « Charpentiers et serruriers. » Cahen. — En traduisant *inclusor* par joaillier (*Orfévrerie mérov.*, p. 64), j'ai commis une grave erreur pour n'avoir pas consulté le texte original et m'en être aveuglement rapporté à la glose de saint Jérôme : Artifices *inclusoresque auri* atque *gemmarum* quæ apud barbaras nationes pretiosissimæ sunt.

[3] *Exode*, XXXV, 27, 29 ; XXXVI, 1.

Il sera carré et double, il aura une palme de longueur et une palme de largeur.

Tu feras son enchatonnement de pierreries, à quatre rangs de pierres. Au premier rang un *odem*, un *piteda* et un *bareketh*.

Au second rang un *nophech*, un *saphir* et un *iahlom*.

Au troisième rang un *leshèm*, un *shebô* et un *a'halama*.

Au quatrième rang un *tarshish*, un *shoham* et un *ioshphé*. Elles seront enchâssées dans de l'or dans leurs enchatonnements [1].

Les pierres seront selon les noms des enfants d'Israël, douze, d'après le nombre de leurs noms, gravées comme un cachet, chaque tribu selon son nom ; ainsi elles seront pour les douze tribus.

Tu feras au pectoral des chaînettes ayant des nœuds aux bouts en façon de cordonnet d'or pur.

Tu feras sur le pectoral deux anneaux d'or, et tu mettras les deux anneaux aux deux extrémités du pectoral.

Tu mettras les deux chaînettes d'or en cordonnet dans les deux anneaux, à l'extrémité du pectoral.

Et tu mettras les deux bouts des deux chaînettes en cordonnet aux deux chatons que tu mettras sur les épaulettes de l'éphod, sur le côté du devant.

Tu feras encore deux anneaux d'or que tu mettras aux deux autres extrémités du pectoral sur le bord de l'éphod en dedans.

Et tu feras encore deux anneaux d'or que tu placeras aux deux épaulettes de l'éphod par le bas, sur le devant, à l'endroit de la jointure, au-dessus de la ceinture brodée de l'éphod.

Ils joindront le pectoral par les anneaux aux anneaux de l'éphod avec un cordon de laine bleue, afin qu'il demeure sur la ceinture brodée de l'éphod, et que le pectoral ne remue pas de dessus l'éphod [2].

[1] *Vulgate :* Inclusi erunt auro per ordines suos. *Septante :* Περικεκαλυμμένα χρυσίῳ, συνδεδεμένα ἐν χρυσίῳ. — XXXIX, 13; *Vulg.* : Circumdati et inclusi auro. *Sept.* : Περικεκυκλωμένα χρυσίῳ καὶ συνδεδεμένα χρυσίῳ. — Torto cocco opus artificis gemmis pretiosis figuratis in *ligatura* auri et opere lapidarii sculptis, in memoriam secundum numerum tribuum Israël. *Ecclésiastique*, 45, 13.

[2] *Exode*, XXVIII, 15 à 28. V. encore *Id.*, XXV, XXIX, XXXV, XXXIX ; *Lévitique*, VIII, 8. Cahen, *trad. cit.* — Au chap. XXXIX, 9 de l'Exode, M. Cahen traduit indifféremment כפול par *doublé* et par *double*. — Le tissage de l'or ne laisse aucune incertitude. « On étendit des lames d'or qu'on coupa par filets, pour les travailler dans la laine bleue, l'écarlate, le cramoisi et dans le fin lin. » *Exode*, XXXIX, 3. Cahen, *trad. citée*. — Opus textile. *Ecclésiastique*, 45, 12.

L'examen des *pectoralia* d'Aah-hotep et de Ramsès II rend ce texte fort clair. Une plaque d'or carrée, à jour, mesurant 0m 225m de côté, cloisonnait douze pierres précieuses oblongues (h. 0m 056m, l. 0m 073m), intaillées au nom de chaque tribu d'Israël. Le treillage, appliqué sur un tissu en fil de lin tramé d'or et de laine, bleu, écarlate et cramoisi, d'où le qualificatif *double* כפל, était maintenu contre l'éphod : en haut, par deux de ces fines chaînettes torsades dont les bijoux égyptiens nous offrent de si remarquables spécimens ; à la ceinture, par un cordon de laine bleue. Le but de la doublure était de protéger l'éphod contre les frottements du métal ; peut-être avait-elle encore un autre motif : le tissu polychrome appliqué derrière le rational devait communiquer aux gemmes translucides un chatoiement particulier, analogue à l'effet du paillon d'or usité de l'époque sassanide aux temps postérieurs.

L'éphod était une tunique de dessus, assez longue pour nécessiter une ceinture et vraisemblablement sans manches, tissue en or et laines de couleur [1] dont la disposition ou le dessin ne sont indiqués nulle part. Un bas-relief peint du Ramesseum de Thèbes représente Sésostris vêtu d'une cotte d'armes rayée, bleu et or, le pectoral suspendu au cou par une chaînette, un uræus cloisonné saillant du frontal d'or de son casque. Cotte d'armes à manches courtes, pectoral et frontal me semblent offrir une singulière analogie avec l'éphod, le rational et le diadème d'or — ציץ זהב — qui ceignait la coiffure du grand-prêtre juif : Moïse aurait-il emprunté au vestiaire des pharaons l'idée première de son costume liturgique, exemple suivi par le christianisme qui décora ses pontifes des insignes impériaux ? De nombreuses raisons appuieraient cette hypothèse [2].

[1] « Ils feront l'éphod d'or, de laine bleue, d'écarlate, de cramoisi et de fin lin retors, etc. » *Exode*, XXVIII, 6 ; passim. Cahen, *trad. cit.*

[2] Prisse d'Avennes, *ouv. cité*, sculpture. Les Khétas (Syriens) vaincus par Sésostris portent comme le pharaon une cotte d'armes à raies horizontales, mais les couleurs en sont rouge, bleu et vert pâle ; le rouge domine. — *Exode*, XXVIII, 36 : « Tu feras un diadème d'or pur..... 37 : Tu le mettras sur un fil de laine

On a beaucoup écrit sur les pierres précieuses du rational; aucune d'elles n'est déterminée avec une entière certitude.— אדם, *odem*, signifie *rouge* en arabe; c'est la transcription littérale de l'hébreu que les Septante traduisent par σάρδιον. Est-ce le sardonyx, l'hyacinthe rouge, la cornaline ou le grenat? Je ne m'arrête pas au rubis. — פטדה, *piteda* : τοπάζιον des Septante : Job mentionne la topaze d'Ethiopie [1].— ברקת, *bareketh* : Septante, σμάραγδος, émeraude, attribution généralement admise par les savants. — נפך, *nophech* : les Septante disent ἄνθραξ, escarboucle. J'y reconnaîtrais volontiers le *mafek* (malachite) des Égyptiens. — ספיר, *saphir*; Septante σαπφεῖρος. Existe-t-il des saphirs de 0,07ᶜ sur 0ᵐ 05ᶜ, ou faudrait-il admettre parmi les gemmes du rational une inégalité peu compatible avec la théocratie républicaine de Moïse [2]? Le saphir corindon ne se trouvant pas ailleurs que dans l'Inde et la Sibérie, l'idée d'un cuivre carbonate bleu me semblerait plus logique. — יהלם, *iahlom*, ἴασπις des Septante; Braun et les rabbins de l'école espagnole en font un diamant : ne serait-ce pas plutôt le cristal hyalin, *maha* des Syriens et des Arabes, *tahen* des Égyptiens.— לשם, *leshèm* : Septante, γίγυριον, opale? — שבו, *shebô* : les Septante traduisent ἀχάτης, agate; *turquoise* selon la plupart des commentateurs. Une certaine analogie de prononciation m'indiquerait le *khesbet*, lapis lazuli, si employé en Égypte. — אחלמה, *a'halama* : Septante, ἀμέθυστος, améthyste. Un texte hébreu cité par M. Cahen dit : « Nephtali a pour gemme l'a'halama; la couleur de son étendard ressemble a du vin clair

azurée qui sera sur le turban; le diadème sera sur le côté de devant du turban. » Cahen, *trad. cit.*

[1] Non adæquabitur ei topazius de Æthiopia. XXVIII, 19.

[2] Je parle du saphir bleu, car les Anciens classaient les pierres d'après leurs propriétés exterieures et non d'après leur composition chimique. Le saphir blanc, à l'effigie de Chosroès, que possède le Cabinet des médailles, à Paris, a 0ᵐ 075ᵐ de diamètre. Au reste le saphir de Pline est tout simplement du lapis-lazuli. In iis (sapphiris) enim aurum punctis collucet. Cæruleæ sapphiri, rarumque ut cum purpura. Optimæ apud Medos : nusquam tamen perlucidæ. *Hist. nat.*, XXXVII, 39, 1.

dont la rougeur n'est pas forte. » Pline parle d'un minéral nommé *alabandicus*, d'Alabanda, ville de la Carie intérieure; c'était une escarboucle, *carchedonius*, d'un noir tirant sur le pourpre, fusible et employée à la fabrication du verre [1]. L'homophonie comme l'homochromie de la gemme biblique et de la pierre mentionnée par le naturaliste romain sont très-sensibles. — תרשיש, *tarshish*; Septante, χρυσόλιθος, chrysolithe, gemme translucide, aux reflets dorés que produisaient l'Arabie et l'Ethiopie. Mais, au temps de Moïse, le nom égyptien *Toursha* désignait les Etrusques [2], c'est-à-dire l'Italie, contrée qui passa longtemps pour être la patrie de l'ambre jaune, résine minérale de couleur dorée, susceptible de recevoir un beau poli et d'avoir son emploi dans les ouvrages de glyptique. Nul interprète des saintes Ecritures n'a jamais pensé au succin, connu cependant en Egypte où, selon Nicias, on le recueillait sur les bords de la mer [3]. — שהם, *shoham*; ἤρυλλος des Septante; béryl, aigue-marine. Les anciens tiraient le béryl de l'Inde. — ישפה, *ioshphé*; Septante, ὄνυξ : je préfère jaspe à cause de l'homophonie. Si l'onyx se rencontre en Afrique, le jaspe n'est pas rare en Ethiopie et en Arabie; nous possédons des ouvrages égyptiens en jaspe [4].

D'après les ordres formels de Jehovah, Moïse préposa deux Israélites, Betsalel, fils d'Ouri, de la tribu de Juda, et Oholiab, fils d'A'hisamach, de la tribu de Dan, à la direction des travaux du tabernacle et des accessoires du culte. Betsalel, très-habile artiste, exécuta lui-meme la menuiserie et l'orfévrerie des objets consacrés à Dieu; Oholiab s'occupait de la broderie et des tissus. Les ouvriers subalternes étaient tous de la race d'Abraham [5]; le

[1] E diverso niger est alabandicus terræ suæ nomine, quanquam et Mileti nascens, ad purpuram tamen magis aspectu declinante. Idem liquidatur igni, ac funditur ad usum vitri. *Hist. nat.*, XXXVI, 13, 2. Alabandicos (carchedonios) cæteris nigriores esse scabrosque. *Ibid.*, XXXVII, 25, 4.

[2] Chabas, *ouv. cit.*, p. 189 et sq.

[3] Pline, *op. cit.*, XXXVII, 11, 2, 13, 6. — L'assertion de Nicias, cité par Pline, prouve que le succin arrivait en Égypte par les voies du commerce maritime.

[4] Voy. Cahen, *ouv. cit.*, notes des v. 17 à 20 du c. 38 de l'*Exode*.

[5] *Exode*, XXXV, 30 à 34; XXXVII, XXXVIII; XXXVI, 2.

législateur n'eut pas souffert d'assistance étrangère. Un séjour prolongé en Egypte avait initié les descendants de Jacob à la pratique des arts industriels, et, quand il s'agit de fabriquer le veau d'or, Aaron put s'en charger. Malheureusement la nécessité, qui ferma l'entrée de la Terre Promise à la génération sortie d'Egypte, interrompit des traditions renouées seulement au retour de la captivité de Babylone; une seconde fois, alors, les Juifs rapportèrent de la servitude l'esthétique qui leur manquait.

En quittant la terre de Mitsraïm, les Israélites avaient fait de larges emprunts à ses trésors, ce qui explique l'immense quantité d'or, d'argent et d'objets précieux possédés dans le désert [1]. De telles ressources, jointes au pillage organisé à l'encontre des Chananéens, suffirent aux besoins de la nation jusqu'à l'avénement de Salomon, qui profita des loisirs de la paix pour s'associer au tyrien Hiram et obtenir par voie commerciale les richesses du pays d'Ophir. En outre, le Livre des Rois évalue à 120 talents d'or (7,200,000 francs) la somme qu'offrit la reine de Saba au plus sage des hommes [2].

Dans sa nomenclature des objets composant la toilette d'une femme juive, Isaïe désigne un seul bijou orné de pierreries, *gemmas in fronte pendentes*, le reste appartient à l'orfévrerie pure. Les artistes en métaux précieux devinrent nombreux à Jérusalem lorsqu'on rebâtit ses murailles après la délivrance. Néhémie cite les constructions élevées par Eziel et Melchias, tous deux fils d'orfévres, et par la corporation entre le grenier angulaire, la porte du Troupeau, la porte Judiciaire et le bazar des

[1] *Exode*, XII, 35 : « Les enfants d'Israël... avaient demandé aux Égyptiens des vases d'argent, des vases d'or et des vêtements. 36. ..... ainsi ils dépouillèrent l'Égypte. » Cahen, *trad. cit.*

[2] III, X, 10, 11. *Paralip.* II, IX, 9, 10. — Ophir était la contrée d'Abhira, voisine du Guzarate, dans l'Inde. Lassen, *Indische Alterthumskunde*, t. II, p. 584-592. Salomon retirait annuellement du commerce étranger 666 talents d'or ; le talent d'argent hébraïque valant 6,000 fr., et celui d'or étant compté au décuple, nous atteindrons le chiffre, peut-être exagéré, de près de 40 millions de francs. Encore ne faut-il pas comprendre dans cette somme les impôts et les tributs de toute espèce. V. *Reg.*, loc. cit., 14 et 15.

fripiers [1]. Depuis ce moment, si le mobilier liturgique conserva les formes traditionnelles réglées par Moïse et Salomon, la joaillerie ordinaire, chez les Juifs, dut procéder de l'art assyro-chaldéen et de l'art achéménide comme elle avait auparavant demandé ses inspirations en Égypte ou en Syrie [2].

C. DE LINAS.

(A suivre.)

[1] Isaïe, III, 18 à 21. — Esdras, II, III, 8. Post eum ædificavit Melchias filius aurificis usque ad domum Nathinæorum et scruta vendentium contra portam *judicialem*, et usque ad cœnaculum anguli. Et inter cœnaculum anguli in porta *gregis* ædificaverunt aurifices et negotiatores. Id. ibid., 30, 31.

[2] V. au Louvre les sarcophages de Jérusalem rapportés par M. de Saulcy; à côté de variantes des rosaces et des bandeaux de feuilles empruntés à l'ornementation assyro-chaldéenne, on voit des enroulements inspirés par l'art grec. A. de Longpérier, *Musée Napoléon III*, in-4°, pl. 30, fig. 1 et 2.

LE SARCOPHAGE DE SAINTE-QUITTERIE

PRÉLIMINAIRES

Aire-sur-l'Adour, dans le département des Landes, est dominé par un plateau élevé qui court du sud à l'ouest. Par une pente rapide, on monte de la petite et gracieuse cité épiscopale à un bourg attenant, appelé le Mars-d'Aire. A vrai dire, bourg et cité, c'est tout un ; et j'oserais affirmer que la cité est née du bourg plutôt que de consentir à voir dans celui-ci un épanouissement de celle-là. L'église paroissiale du Mars-d'Aire peut incontestablement être mise au nombre de nos plus antiques édifices. La façade est de style ogival, mais le monument lui-même appartient au roman ; il est du XIe siècle, du XIIe au plus tard. Les trois absides du fond sont contemporaines, comme on le voit aux marques des pierres presque toutes semblables entre elles. Les colonnettes géminées de l'abside à gauche et leurs chapiteaux nous offrent dans toute sa perfection le style roman secondaire.

Il y a dans cette église une crypte, dite de Sainte-Quitterie ; on y descend par les deux absides latérales. La crypte n'a pas été creusée dans le sol ; le terrain qui arrive jusqu'à une petite fenêtre carrée du souterrain, est une terre transportée ; un simple coup d'œil le démontre. Un cimetière occupait tout l'espace compris entre la partie extérieure des absides et quelques arches qu'on voit un peu plus loin. L'église romane et ce que l'on appelle aujourd'hui la crypte semblent accuser un édifice plus ancien dont il ne reste aucun vestige.

Un fût de colonnette de pierre rougeâtre du meilleur galbe est employé dans la grande porte de la façade ogivale ; il est renversé de manière à ce que son diamètre va diminuant de haut en bas. Ce fût ne saurait appar-

tenir au style roman secondaire ; il remonte à une époque de beaucoup antérieure et a dû entrer dans quelque antique édifice aujourd'hui ignoré.

Dans la crypte se trouve un baptistère carré de la plus haute antiquité, placé dans la partie du milieu : on y descend par trois degrés. La terre transportée a élevé le sol des deux parties correspondantes aux absides latérales au-dessus de celles du milieu. Les Bollandistes parlent de ce baptistère, au 22 mai, à propos de la vierge-martyre, sainte Quitterie. On remarque encore au gradin inférieur un large trou carré, fait au ciseau, par lequel l'eau s'écoulait vers la pente de la colline sur laquelle repose le souterrain. Saint Grégoire de Tours mentionne plusieurs fois ces sortes de baptistères, devenus, dans le cours des âges, fontaines miraculeuses [1], comme on a qualifié le nôtre. C'est pourquoi je serais très-porté à croire que là ou fut bâtie l'église romane se trouvait déjà un édifice contemporain du baptistère, placé d'ailleurs un peu à côté du milieu exact de la crypte. Au reste, je ferai observer, en passant, que d'après une certaine opinion, le même Grégoire de Tours mentionnerait quelques tombeaux célèbres aux environs de l'antique *Atur*, aujourd'hui d'Aire-sur-l'Adour [2].

S'il m'avait été possible de placer sous les yeux du lecteur un plan topographique, j'aurais pu m'étendre davantage sur ce sujet. J'en viens donc immédiatement à notre sarcophage, après avoir fait remarquer qu'il n'est pas le seul enfoui dans le souterrain : il y en a là plusieurs, en marbre de Saint-Béat ou en pierre. La caisse est carrée, le couvercle prismatique ; dépourvus d'ornements, sans inscription, ils sont répandus çà et là, quelques-uns enfoncés jusqu'à la hauteur du couvercle.

Le sarcophage, objet de notre dissertation, se trouvait au fond d'une petite arcature, creusé dans le mur opposé à l'abside du souterrain. Il gisait enfoui dans la terre par sa partie postérieure à une profondeur de plusieurs centimètres, et, malheureusement, deux grandes ouvertures dans le mur donnaient, aux jours de pluie, un libre passage à un double courant d'eau : le monument plongeait dans la boue. Ainsi, aux mutilations anciennes venaient s'ajouter les ravages de l'humidité. De fait, le couvercle conserve encore en assez bon état ses sculptures, tandis que celles de l'auge sont rongées en bien des endroits et perforées de petits trous.

Je commençai donc par faire boucher les malheureuses ouvertures pour arrêter l'invasion des eaux : puis, à l'aide d'un plan incliné et à force de leviers alternativement mis en jeu des deux côtés, je fis descendre le cou-

[1] *De Gloria Mart.*, lib. I. c. XXIV. Voyez *Fontes* dans la *Table gén. de la Catholog.*, de Migne, t. LXXI.

[2] *De gloria Confess.*, c. LII.

vercle, énorme pièce de marbre massif, du poids de trente quintaux. L'opération réussit heureusement. Quand l'auge fut détachée de son couvercle, je trouvai que les deux parties dont elle se composait, — car elle était coupée en deux depuis longtemps, — se balançaient sur une grosse pierre placée en dessous. Le partage est transversal. En examinant avec attention les quatre parois, épaisses de quatorze centimètres, je vis quels prodigieux efforts on avait fait pour rompre le marbre, efforts doublement malheureux puisqu'ils avaient abouti à mutiler les pieds des sculptures du milieu. L'intérieur ne contenait autre chose que de la terre, des pierres et de gros blocs de chaux à une profondeur de dix centimètres.

Les deux pièces de marbre furent placées sur un socle de pierre de Geaune, village voisin d'Aire, dont la couleur se rapproche beaucoup de celle de notre pays, et finalement, je parvins à retirer le monument du fond de la niche, de manière à pouvoir contempler sans trop de peine les deux sculptures latérales, tout à fait invisibles auparavant.

J'aurais voulu extraire le sarcophage du lieu où il se trouve, lieu qui certainement ne lui était pas destiné : ses deux côtés ornés de sculptures l'excluaient évidemment de cet arceau resserré, et ses grandes dimensions lui assignaient un plus large espace. Je ne pus en obtenir la permission. Afin de faciliter l'étude des sculptures je fis prendre les moules des deux côtés, qu'on aurait pu encaisser dans les parois latérales, si, par des réparations indispensables, on avait enlevé à la crypte sa fatale humidité.

C'est tout ce qu'il m'a été donné de pouvoir faire, et cela était de toute nécessité. Puissent de plus heureux que moi relever un si précieux monument et le remettre par une intelligente restauration dans sa première splendeur !

Le sarcophage, comme tous les monuments de ce genre, se compose de deux parties : d'un couvercle et d'une auge ou caisse. En voici les dimensions :

Couvercle : Long., $2^{m}12$; haut. de face, $0^{m}30$; derrière, $0^{m}10$; larg., $0^{m}76$.

Auge : Long., $2^{m}8$; haut. de face, $0^{m}60$; derrière, $0^{m}54$; larg. $0^{m}72$.

Comme on le voit, le couvercle est en plan incliné : sa hauteur va diminuant de trente centimètres jusqu'à dix. C'est aussi la forme d'un sarcophage païen qui se trouve dans une petite et très-ancienne église de Saint-Clément, près de Mirande (Gers). Les dimensions géométriques de l'auge ne sont pas exactement observées, les deux côtés latéraux n'ont pas la même largeur. Elle a été creusée à grands coups de ciseaux dans un énorme bloc un peu irrégulier : le marbre est tiré des carrières de Saint-Béat (Haute-Garonne).

PREMIÈRE PARTIE

LES SCULPTURES DU COUVERCLE

Les sculptures du couvercle retracent quatre faits célèbres de l'Histoire sainte : trois appartiennent à l'Ancien Testament, un au Nouveau.

L'artiste, ayant en vue le sens figuré des sujets à représenter, les unit harmonieusement ; il en compose un tout complet, disposant les parties dans une union et une dépendance mutuelle. C'est pourquoi, comme le devoir de l'archéologue est de mettre sous les yeux du lecteur l'idée réalisée par l'artiste, il nous a paru que la meilleure méthode à observer dans notre travail serait d'étudier d'abord chaque sujet en particulier, et puis, l'envisageant comme partie d'un tout, d'examiner quelle unité en résulte, Nous saisirons ainsi pleinement la pensée de l'artiste.

I. Le sacrifice d'Abraham *(fig.* I). — La première représentation qui s'offre sur le couvercle à l'œil du spectateur, en allant de gauche à droite, est le sacrifice d'Abraham. La composition est médiocre. Le patriarche lève la main droite et tient une courte épée à deux tranchants, semblable à celle dont se servaient les soldats romains. Il est dans l'attitude de la surprise et regarde le bélier placé près de lui. Les proportions du bélier, relativement aux personnages et à la montagne au pied de laquelle il est placé, démontrent clairement l'ignorance des anciens en fait de perspective : erreur commune à d'autres œuvres d'une main d'ailleurs habile. Abraham est entre deux oliviers d'un feuillage épais, garnis de leurs fruits ; Isaac est à genoux au pied d'un autel, les mains liées derrière le dos ; la main de son père le retire un peu en arrière. Les deux personnages ont la tunique relevée à la ceinture, selon l'usage des anciens occupés à un travail manuel ou en voyage, comme en témoigne saint Luc dans un passage (ch. XII), fréquemment cité par les archéologues. L'évangéliste, en cet endroit, s'adressant aux serviteurs vigilants, leur dit qu'il faut attendre leur maître, *la lampe allumée entre les mains et la tunique relevée autour des reins : lumbi vestri præcincti.* Le maître, alors satisfait de la vigilance de ses serviteurs, *relèvera,* lui aussi, *sa tunique, præcinget se,* et il les servira à table.

Je n'entasserai pas ici d'innombrables textes des Pères de l'Eglise pour démontrer que le célèbre sacrifice d'Abraham a toujours été considéré

comme figure du sacrifice de Jésus-Christ. Qu'on relise ces textes, qu'on consulte les œuvres des archéologues, on verra comment plusieurs Saints Pères ont établi un parfait parallèle entre les deux sacrifices. Arrêtons-nous plutôt à remarquer de quelle manière notre artiste a conçu et exécuté son sujet.

La montagne au pied de laquelle on voit l'énorme bélier se retrouve également en d'autres cadres religieux, mais la brebis ou le bélier, symbole du sacrifice, sont placés au sommet. Ici le bélier est au bas de la montagne. D'après le texte bibliqne, le sacrifice devait être offert sur la montagne : *super unum montium quem monstravero tibi.* Sous ce rapport, les saints Pères trouvent un point de comparaison entre le sacrifice d'Abraham et celui de Jésus-Christ : *Montis verticem utriusque sacrificii operatione esse designatum*, disait saint Ephrem cité par Arringhi. Si le sculpteur de notre sarcophage a procédé autrement, c'est qu'il avait en vue de marquer la surprise du patriarche à l'apparition du bélier qu'il n'attendait pas. Cette surprise laisse en suspens le sacrifice d'Isaac et marque le sacrifice du bélier qui va le remplacer. Ainsi, indépendamment de l'espace dont l'artiste pouvait disposer, le bélier est placé au pied de la montagne sur laquelle il sera ensuite immolé.

Je ferai remarquer en outre que, dans notre sujet, la matière du sacrifice est double, la brebis et Isaac : mais l'une est offerte, l'autre est réservée pour la nombreuse postérité promise à Abraham comme récompense de son obéissance. La brebis, dans les monuments sacrés, est le symbole de l'humanité dont le Verbe de Dieu s'est revêtu et pour laquelle l'Homme-Dieu s'est offert en sacrifice : *Deus filium suum mittens in similitudinem carnis peccati, et de peccato damnavit peccatum in carne*, comme a dit saint Paul (Rom., VIII). C'est pourquoi j'estime que nous avons ici deux idées dominantes très-distinctes : la première, celle du sacrifice; la seconde, ses effets, c'est-à-dire les peuples donnés à Jésus-Christ par Dieu le Père en récompense de son oblation généreuse. Je laisse les témoignages écrits, j'aime mieux en appeler aux monuments figurés. Un sarcophage nous montre Abraham, le bras arrêté, au moment où il va frapper, par la main qui apparaît selon l'usage, au-dessus de sa tête : il n'y a pas de brebis, c'est signe que l'artiste n'a pas voulu précisément indiquer le sacrifice. D'un côté, Isaac se tient à genoux auprès de l'autel allumé ; de l'autre est l'Aveugle-né guéri par le Sauveur. L'un et l'autre sont tellement placés qu'il est impossible de ne pas saisir la corrélation que l'artiste a voulu établir encore les deux sujets.

Sedulius expose admirablement le sens mystique de la guérison de l'Aveugle-né. D'après le poète, l'infirme rendu à la santé, c'est l'homme

régénéré dans les eaux du baptême, devenu disciple du Christ. Le Créateur n'a pu consentir à laisser plus longtemps son ouvrage détérioré, c'est pourquoi :

.... natale lutum *per claustra genarum*
Illiniens, hominem veteri de semine supplet.

L'Aveugle cependant ne pourra recouvrer la vue s'il ne va, obéissant à la voix du Seigneur, se laver à la fontaine de *Siloë :*

Et consanguinei *fotus medicamine* limi
Pura oculos fovisset aqua.....

Après la narration du fait évangélique, Sedulius s'adresse aux fidèles et leur explique le sens mystique du miracle :

..... *Cognoscite cuncti*
Mystica quid doceant animos miracula nostros.
Cæca sumus proles miseræ de fœtibus Evæ.
Portantes longo natas errore tenebras,
Sed dignante Deo mortalem sumere formam
Tcgminus humani, lacta est ex Virgine nobis,
Terra salubris quæ fontibus abluta sacris,
Clara renascentis reserat spiramina lucis.

Le Paralytique, — nous le dirons tout à l'heure, — révèle les mêmes mystères : notre sarcophage, comme d'autres, l'unit au sacrifice d'Abraham. Ainsi, par ce monument et par ceux que nous pourrions citer en grand nombre, on voit que l'artiste chrétien n'oubliait jamais le lien prophétique entre les promesses divines faites à Jésus-Christ. Mais, quand même nous ne considérerions que le tableau du sacrifice d'Abraham, l'idée, quoique plus voilée à l'œil du spectateur, me paraît néanmoins évidente dans la pensée de l'artiste.

Examinons maintenant les deux oliviers, chargés de fruits, placés à droite et à gauche. D'après nos saints livres, l'olivier symbolise une postérité nombreuse : *Filii tui sicut novellæ olivarum.* Néanmoins, soit ici, soit dans les autres monuments où l'arbre est sculpté (sans que d'ailleurs nous puissions clairement discerner par les tables de l'osio s'il s'agit précisément d'un olivier), j'ai peine à croire que telle soit la signification du symbolisme. De fait, les monuments l'expriment d'ordinaire tout autrement. On ne peut pas prendre ces arbres comme indices d'un lieu champêtre, théâtre de l'événement ; ce serait méconnaître la manière des anciens artistes chrétiens, surtout dans le sujet qui nous occupe. Cela posé,

je regarde l'olivier de nos monuments comme symbole de la paix, de la paix conquise par la victoire. Notre sarcophage nous en donnera la démonstration quand nous aurons à parler de Daniel. Là aussi, l'artiste a représenté deux vigoureux oliviers semblables tout à fait à ceux du premier groupe. Je ne saurais m'éloigner de cette explication, elle s'offre comme d'elle-même à quiconque réfléchit : l'artiste chrétien, quand il représente la mort des fidèles, place constamment sous nos yeux l'image de la paix, fruit de la victoire et du sacrifice. Le Rédempteur a remporté la victoire en souffrant comme victime sur la croix et il est entré triomphant dans la gloire, après avoir donné sa vie pour le rachat du genre humain : c'est la doctrine de saint Paul si bien exposée dans ses épîtres.

Mais nous n'avons pas encore expliqué les particularités qu'on remarque dans la manière de composer le tableau d'Isaac, manière au reste, sauf de rares exceptions, toujours la même Parmi les *verres peints*, édités par le P. Garrucci, il y en a un qui représente le sacrifice d'Abraham. Isaac est nu, il pose un genou en terre près du tronc d'un arbre, il a les mains liées par derrière, ses yeux sont couverts d'un bandeau : ailleurs, on le voit dans la même attitude auprès d'un autel d'où s'élève une grande flamme Or, il est bien certain que telle n'est pas la description biblique : nous savons au contraire que c'était la manière, chez les Romains, des exécutions capitales. Il suffit pour s'en assurer de jeter un coup-d'œil sur les actes des martyrs. On y voit l'usage de bander les yeux aux condamnés, de les frapper après les avoir dépouillés et quand ils avaient ployé le genou. Quiconque est versé dans la lecture de ces monuments du martyrologe chrétien pourra aisément reconnaître tous les points de ressemblance : il lui sera aisé de voir que nos artistes chrétiens ont emprunté leur modèle à la manière de procéder des bourreaux de l'empire. Quel autre guide pouvaient-ils avoir d'ailleurs quand ils cherchèrent à mettre sous les yeux l'image vivante du sacrifice ?

II. Le Paralytique (*gr.* II). — La sculpture de cette scène est, comme la précédente, assez médiocre. On voit le Paralytique en train de marcher : il porte son grabat sur les épaules, la tête enfoncée dans une des mailles qui composent le filet du petit lit ; de ses deux mains il soutient tout le poids. Il est à remarquer que notre artiste a placé l'autel d'Isaac sous le lit du Paralytique, lequel, en s'acheminant, va vers une montagne pareille à celle du premier groupe. On ne peut, je crois, attribuer cet agencement au défaut d'espace : en serrant un peu plus vers l'angle les personnages du premier groupe, l'artiste obtenait aisément assez de place. S'il n'avait été réellement guidé par l'intention d'un sens caché et mystérieux, il aurait supprimé de préférence l'autel lui-même, comme plusieurs

l'ont fait, au lieu de nous montrer le grabat, d'un côte appuyé à une partie de l'autel, de l'autre à la montagne.

Les quatre évangélistes nous racontent la guérison miraculeuse du Paralytique : les trois premiers le font dans les mêmes termes à peu de chose près. Saint Jean décrit une guérison opérée par le Sauveur sous les portiques de la piscine probatique de Jérusalem : le malade y gisait depuis trente ans. Quelle était son infirmité ? Saint Jean ne le dit pas, mais les saints Pères sont unanimes à désigner la paralysie. La question soulevée par saint Chrysostome, question qu'il ramène en plus d'un endroit avec une certaine insistance, pour établir la différence entre le paralytique des synoptiques et celui de saint Jean, nous montre assez toute l'importance que les anciens chrétiens attachaient à un sujet d'ailleurs si fréquemment traité dans les œuvres d'art. Il y a plus, par la discussion du saint docteur, on voit assez clairement que si, dans le cours des siècles, on n'avait pas oublié totalement le sens primitif de certains sujets, du moins ce sens était bien moins compris. Je n'hésite pas à affirmer que les premiers chrétiens avaient en vue dans leurs compositions le miracle raconté par saint Jean, et cela pour des raisons particulières sur lesquelles il importe de nous arrêter un instant.

Si l'on considère de quelle manière est ordinairement représenté le Paralytique, il devient assez difficile de décider si c'est celui de Capharnaüm ou celui de la piscine de Jérusalem. Et néanmoins, quoi qu'en disent certains commentateurs, l'un est bien distinct de l'autre, non-seulemeut d'après saint Chrysostome, mais de l'avis assez unanime des interprètes. Or, les monuments ne tranchent pas la question ; ils mettent tous également sous nos yeux un personnage portant son grabat, circonstance uniforme dans les récits des quatre évangélistes. Il y a toutefois des exceptions : un sarcophage reproduit les portiques de la piscine, un autre place à côté du malade un personnage que les archéologues prennent pour un docteur de la loi reprochant au Paralytique l'inobservance du repos judaïque le jour du sabbat, particularité notée seulement par saint Jean. De fait, les saints Pères parlent de préférence du paralytique de la piscine, et toujours par allusion au baptême. Ainsi, saint Chrysostome aime à voir dans la piscine probatique une figure du baptême ; le miracle de la guérison signale les effets de l'eau salutaire. Ailleurs, il revient sur le même sujet, et pour lui la rémission des péchés accordée au Paralytique marque les effets du sacrement régénérateur. « Pourquoi, demande saint Cyrille de Jérusalem, attendre encore la guérison des eaux de la piscine, lorsque tu as à tes côtés Jésus, source d'eau vive ? »

Il me paraît donc certain que, lorsque les artistes chrétiens introduisi-

rent dans les monuments sacrés cette représentation, ils ont eu en vue le récit évangélique de saint Jean, et cela, parce que rien n'exprimait plus éloquemment les effets du baptême dans l'âme humaine que la guérison des maladies corporelles obtenue par les eaux de la piscine probatique.

Puisque j'ai mentionné l'homélie de saint Cyrille sur le Paralytique, je ferai remarquer qu'elle est pleine de mystères : on voit que le saint évêque s'adresse à un auditoire familiarisé avec les sens les plus cachés du symbolisme chrétien. Quand il rappelle le commandement fait par Jésus-Christ au Paralytique d'emporter son grabat sur ses épaules, il ajoute aussitôt une explication mystique du lit de Salomon. Selon lui, ce lit signifie la croix dont le Sauveur a voulu charger ses épaules pour la rédemption de nos péchés. Il s'étend longuement sur la passion du Sauveur et il nous dit que le lit du Paralytique est la croix que le divin Maître nous apprend à porter à son exemple. L'annotateur de l'homélie nous donne ce passage comme indice d'une imagination hardie et jeune. Mais il aurait dû remarquer que, en cet endroit comme en beaucoup d'autres passages des anciens Pères, on ne doit pas chercher l'unité et la connexion dans le sens littéral mais dans le sens mystique, absolument comme font aujourd'hui les archéologues dans l'interprétation des œuvres d'art. Evidemment, si nous considérons seulement dans cette homélie le sens littéral, en voyant saint Cyrille unir ensemble le lit du Paralytique et le lit de Salomon, le miracle du malade emportant sur ses épaules son grabat au commandement du Sauveur et la croix portée par le Sauveur lui-même, nous aurons là les écarts d'une imagination non-seulement hardie, mais, qu'on nous permette de le dire, désordonnée.

Cette digression m'a paru nécessaire pour l'explication de notre sarcophage. En effet, à ne consulter que l'histoire, que signifie de la part de notre artiste le mélange, en apparence si disparate, de l'autel, de la montagne et du Paralytique? Mais faites attention au sens mystique ou figuré, et aussitôt vous verrez pourquoi l'autel est ainsi placé, pourquoi il y a là une montagne vers laquelle s'achemine notre Paralytique. Le lit sur les épaules du malade guéri, saint Cyrille vient de nous en fournir une explication complète : il nous donne le sens primitif, il nous dit le symbolisme chrétien si communément connu et si familier au temps des persécutions, mais évidemment tombé en une sorte d'oubli dès le IVe siècle. Quant à notre artiste il a eu la parfaite intelligence de son sujet.

III. Le jeune Tobie (*gr.* I'). — La sculpture de cette scène est bonne : mais le visage de Tobie est rongé par l'humidité. Le jeune homme est nu, les reins sont entourés d'un linge dont les extrémités pendent par devant : la main droite plonge dans la gueule du poisson. Un arbre surgit entre

ses pieds et s'élève jusqu'à la partie supérieure où il étale deux branches entaillées : il est entièrement semblable à celui qui pousse entre les pieds d'Adam, comme nous le verrons bientôt. Je ferai seulement observer que, vu le petit espace dont pouvait disposer notre artiste, il a fait effort pour y placer l'arbre. Quant au poisson, il affecte la forme convenue dans la représentation du mystérieux *ichthus ;* il est entre deux morceaux de marbre dont le mouvement indique sans doute celui des flots du Tigre où le jeune Tobie est entré pour saisir le poisson.

Cette scène est rarement représentée. Je la trouve quatre fois reproduite sur les verres peints, et toujours de la même manière, excepté la petite tunique relevée sur la ceinture, absente dans notre sarcophage, et qu'on ne voit pas non plus sur une fresque reproduite par M. Perret, décrite aussi par l'abbé Martigny : « Dans une fresque découverte en 1849, au cimetière des saints Thrason et Saturnin, il est vu (Tobie) présentant le poisson à l'ange vêtu *d'une longue tunique ; ici Tobie est nu, sauf une ceinture sur les hanches.* » A ce propos, je ferai remarquer qu'on doit bien se garder de confondre le pêcheur évangélique avec le jeune Tobie : Il ne faudrait pas voir celui-ci, par exemple, dans le jeune homme entièrement nu qu'une peinture de Bottari nous représente portant un poisson suspendu à sa main droite, et de la gauche portant un roseau ou longue perche. De fait, nous ne lisons pas que Tobie ait pris le poisson à la ligne, et, d'autre part, on sait combien sont fréquentes, dans les monuments sacrés, les scènes de la pêche, prise au sens symbolique. Un petit verre peint nous montre Jésus-Christ portant le petit poisson en usage suspendu à l'hameçon. Qui voudrait y reconnaître une composition empruntée aux représentations de Tobie, au lieu d'y voir le pêcheur évangélique auquel seul l'artiste veut évidemment faire allusion ?

L'Écriture sainte nous dit que le jeune Tobie se servit des entrailles du poisson pour délivrer Sara du démon Asmodée, et pour rendre la vue à son père : les saints Pères ont reconnu là un symbolisme de la vertu de Jésus-Christ, l'*ichthus* salutaire. Ainsi procède l'artiste, il ne met jamais entre les mains du jeune Tobie le poisson monstrueux qui s'élance du Tigre pour le dévorer, mais toujours l'*ichthus* ordinaire.

Il est indubitable que ce sujet a été introduit dans l'iconographie chrétienne longtemps après les représentations de l'*ichthus*, qui durent, si je ne me trompe, rappeler à la mémoire des fidèles et des artistes l'histoire du jeune Tobie. Nous pouvons, je crois, le déduire de ce passage d'un écrivain ecclésiastique anonyme, fréquemment cité par les archéologues. *Piscem magnum*, dit-il, *qui satiavit ex se ipso in littore discipulos, et toti se obtulit mundo ichthus, cujus ex interioribus remediis quotidie illuminantur*

et pascimur. Comme on le voit, deux faits sont signalés : celui du rivage de Tibériade dont saint Jean nous fait le récit, et celui de Tobie *ex interioribus remediis*. Nous sommes *illuminés* par le poisson dans le baptême, *nourris* dans l'eucharistie : deux sacrements simultanément conférés au catéchumène régénéré, dans les premiers temps de l'Église. Ce double sens de l'*ichthus* est très-clairement exprimé encore dans la célèbre description chrétienne d'Autun. Et telle est la description du poisson dans les mains de Tobie, ainsi que l'explique si bien l'écrivain anonyme cité plus haut.

Je ne saurais assez marquer mon étonnement en voyant combien rarement la peinture murale a traité ce sujet, tandis que rien n'est plus fréquent sur les verres peints. Le poisson, la pêche, le pêcheur évangélique, et toutes les images de ce genre étaient pourtant conformes au goût de nos anciens artistes chrétiens. En voyant quel parti le nôtre en a tiré et comment en effet l'histoire de Tobie se prêtait admirablement à l'interprétation mystique de l'*ichthus*, on se demande pourquoi les anciens peintres n'ont pas plus fréquemment employé un symbolisme si bien adapté, à une époque surtout qui aimait davantage les symboles plus cachés. L'absence d'autres sujets nous étonnerait moins. D'autre part, les verres peints appartiennent généralement à l'époque intermédiaire entre les fresques et les sarcophages, comme l'a démontré le P. Garrucci. Or, tels sujets, très-fréquents sur les peintures murales, sont fort rares ou disparaissent même tout à fait sur les verres; tandis que le jeune Tobie, reproduit une seule fois dans les peintures des cimetières romains, se trouve quatre fois sur les verres. Et l'on ne peut pas invoquer ici l'inspiration de la loi d'unité qui aurait poussé l'artiste à reproduire une représentation convenue, comme système d'enseignement, dans les œuvres symboliques de l'art chrétien. De fait, je retrouve jusqu'à trois fois la scène de Tobie pour sujet unique de verres peints. On ne saurait expliquer ceci, je pense, par la perte des monuments à laquelle il faudrait attribuer une abondance plus ou moins grande de tels ou tels sujets On sait assez combien est numériquement restreint le champ du symbolisme sacré, d'où, dans les groupes connus, l'incessante répétition des symboles établis. Je ferai remarquer enfin que la représentation de l'*ichthus* mystique, si ordinaire aux premiers siècles, devient de plus en plus rare depuis la paix de Constantin. J'excepte néanmoins le symbolisme eucharistique de la multiplication des pains et des poissons, symbolisme plus clair que les autres, fréquemment représenté à l'époque des persécutions. Si donc l'histoire du jeune Tobie avait été envisagée comme un symbole plus transparent, on la retrouverait incontestablement répétée plus souvent sur les sarcophages : or elle n'y paraît qu'une seule fois.

Telles sont les observations suggérées par les monuments figurés : voyons maintenent si les monuments écrits ne nous donneraient pas l'explication du phénomène. Le livre de Tobie est en dehors du canon des Hébreux, il fait partie de celui des chrétiens, mais il n'y entra pas dès les premiers temps. Saint Cyprien, il est vrai, et d'autres anciens écrivains de l'Eglise le citent, comme on peut lire dans Buonarotti, mais on ne voit pas que l'Eglise l'aie généralement admis, dès le principe, parmi les livres inspirés. On le lisait dans l'assemblée des fidèles à l'égal des autres écritures de la loi ancienne ; nous en avons pour garants saint Ambroise et saint Jérôme. Néanmoins ce dernier en parle en des termes qui ne permettent pas de dire, comme le font certains auteurs, que si saint Jérôme le déclare en dehors du canon hébraïque, il ne l'exclut pas de celui de l'Eglise catholique. Les paroles du saint docteur n'admettent pas une pareille distinction, il dit formellement : *Tobias et Pastor non sunt in canone.* Evidemment il ne peut être question ici du canon juif, où le *Pasteur* n'avait rien à faire. En outre, au chapitre huitième de son commentaire sur Daniel, saint Jérôme, après avoir parlé du nom de l'ange Raphaël, ajoûte : *si cui tamen placet Tobiæ librum recipere ;* liberté impossible si ce livre avait déjà été mis au nombre des écritures canoniques.

Néanmoins, non-seulement l'Eglise lisait et citait le livre de Tobie dès les premiers temps, mais, en 397, le troisième concile de Carthage le comptait au nombre des saintes Ecritures dans son quarante-septième canon, comme avait fait précédemment, en 393, le concile d'Hippone dans son trente-huitième canon. Saint Hilaire de Poitiers, au commencement de la seconde moitié du VIe siècle, disait, dans son *Prologue aux Psaumes*, n. 15 : *Quelques-uns ajoutent aux vingt-deux livres canoniques de la loi ancienne les histoires de Tobie et de Judith.* On le voit, longtemps avant les décrets des conciles ci-dessus nommés, plusieurs églises rangeaient le livre de Tobie au nombre des livres canoniques. Or, je suis très-porté à croire que l'Eglise romaine avait antérieurement inséré dans le catalogue des livres sacrés celui de Tobie : la lettre de saint Innocent Ier à saint Exupère, dans laquelle ce livre est mentionné avec les autres, est pour moi un témoignage de ce qui avait été fait longtemps auparavant. Les monuments cités par nous appartiennent à la fin du IIIe siècle et aux premières années du IVe : on ne peut les placer ni avant ni après. Or, quiconque est tant soit peu au courant des sentiments des premiers fidèles de Rome avouera aisément que jamais les artistes chrétiens n'auraient voulu mêler aux représentations symboliques, tirées des livres divinement inspirés, d'autres symboles, empruntés à un livre que l'autorité compétente n'avait pas encore admis comme canonique. De ce que nous avons dit jusqu'à présent,

il suit avec évidence qu'on doit rapporter au moins à la fin du IIIe siècle l'insertion du livre de Tobie par l'Eglise romaine dans le canon des saintes Ecritures ; il s'ensuit également que ce sujet a dû entrer dans l'Iconographie chrétienne à la même époque. Il commença à disparaître vers la première moitié du IVe siècle, par la même raison qui supprimait la représentation de l'*ichthus ;* ces symbolismes étaient devenus inutiles, et le commun des fidèles commençait d'ailleurs à en perdre le sens.

IV. Jonas (*gr.* II'). — Le monstre marin de notre marbre est d'une rare élégance et d'un goût tout à fait antique : la volute de la longue queue produit un bel effet de lumière : l'artiste, avec une merveilleuse intelligence fait apparaître l'épine intérieure comme le demande le mouvement des diverses parties du monstre. Jonas est représenté au moment où il sort de la gueule de la baleine ; il étend anxieusement les mains devant lui pour se cramponner à la terre ferme, ou plutôt au pied d'une petite colline. La baleine porte sur la tête deux petites oreilles, selon la manière de la peindre : elle a le cou étroit, le ventre large, sa longue queue est retroussée.

La sculpture ne demande pas une longue description, quelques remarques suffiront. La figure du monstre marin, d'après le P. Garrucci, n'est certainement pas une fidèle représentation de baleine ou de cétacée quelconque. Les peintres laissent aux interprètes de l'Écriture sainte le soin de déterminer la nature précise du monstre ; ils s'appliquent uniquement à reproduire les formes fantastiques du *kètos,* adoptées par les artistes, soit qu'ils aient à peindre la fable d'Andromède, le cheval de Neptune ou de la déesse Amphitrite conduite par les Tritons et les Nymphes. « La raison de ce choix, remarque le savant auteur, semble se rattacher à une allusion symbolique : le monstre doit représenter la mort qui engloutit. » Si les saints Pères, tels que saint Jérôme et Théophylacte, ont rappelé, dans leur polémique avec les païens, la narration fabuleuse à l'occasion de l'événement du prophète Jonas, on ne peut attribuer le même motif aux artistes chrétiens quand ils ont reproduit le *kètos* et le cheval de Neptune. Leur unique intention était de rappeler à la mémoire la résurrection de Jésus-Christ triomphant de la mort. Les monuments funèbres des païens sont fréquemment ornés de monstres marins ; quand nos artistes les reproduisent à leur tour, il est clair qu'ils veulent signifier la mort et le tombeau. C'était au reste la pensée des païens eux-mêmes, comme on le voit par le *Dialogue* de Lucien : les Néréides envoient le *kètos* contre Andromède pour la dévorer.

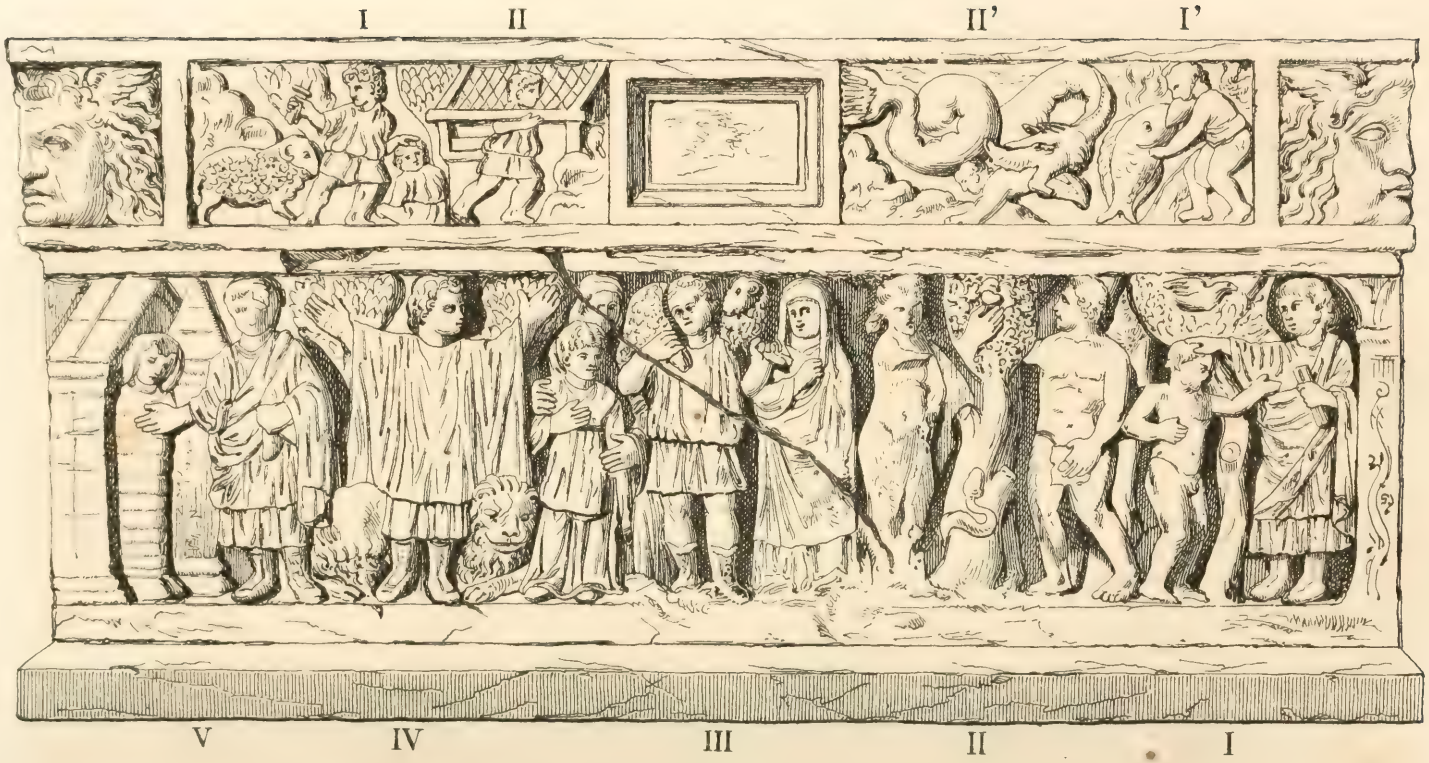
Autre observation qui nous permettra, en outre, de supprimer tant de textes connus où les saints Pères exposent le sens mystique de Jonas

vomi par la baleine. En général, le prophète n'est pas représenté, comme cela devait cependant se faire assez naturellement, jeté sur la plage, mais il est lancé vers le sommet de la montagne, étendant fortement les bras en avant pour la saisir. Les exemples de cette manière sont si nombreux qu'on nous permettra de ne pas les citer : sur notre sarcophage, il est rejeté tout simplement au pied de la montagne. Quand nous voyons dans les monuments une particularité reproduite fréquemment, malgré son opposition au sens historique, il faut nécessairement y reconnaître l'intention d'un symbolisme convenu. Or, sur ces monuments, la montagne porte à son sommet Jésus-Christ ressuscité, envoyant ses apôtres à la prédication de l'Évangile. La résurrection est marquée par les palmes et par le phénix, et le Rédempteur est placé sur la montagne pour signifier son exaltation et son triomphe.

Le lecteur, en voyant l'ordre que nous avons suivi dans l'exposé des sujets du couvercle, entrevoit déjà sans doute ce qui nous reste à dire.

V. De la composition artistique et du style varié des sculptures. — Les artistes se plaisent fréquemment à disposer les sujets partiels deux à deux ou plusieurs ensemble, ils ne les placent pas l'un à la suite de l'autre : c'est ce que l'on peut remarquer, par exemple, dans le contour d'une petite voûte d'un cubicule au centre duquel est le bon Pasteur. Le graveur d'une antique et précieuse lame de métal, éditée par Buonarotti, a suivi ce même système : il a renfermé en autant de compartiments chaque double sujet d'histoire sacrée. Mais il nous importe surtout de remarquer cette même manière de procéder sur les couvercles des sarcophages, tel que celui de la LXXXVe planche de Bottari, dans sa *Rome souterraine*. A droite du cartouche, porté par deux génies, est gravée la naissance du Sauveur ; à l'angle qui fait suite est le tableau ordinaire de l'Épiphanie. A gauche, on voit Jonas jeté par-dessus le navire dans la gueule du monstre marin, et, dans l'angle, le prophète, endormi à l'ombre du feuillage de la *cucurbita*, les pieds encore plongés dans la gueule du monstre. La simple énumération des sujets démontre que les groupes d'une partie du couvercle peuvent et doivent être considérés comme indépendants ; mais il y a une autre raison encore, c'est que l'artiste a disposé les deux groupes de façon qu'ils aillent en sens contraire vers les angles du cartouche.

Le sculpteur de notre sarcophage dispose les quatre sujets, précédemment exposés, de manière à les faire marcher des angles vers le cartouche, mais il ne les dirige pas dans le même sens, d'où il suit qu'il ne les fait pas dépendre l'un de l'autre. Au reste, l'étroit espace du couvercle et le cartouche du milieu ont naturellement engagé l'artiste à adopter cette forme. Si l'on fait ensuite attention au symbolisme de nos sculptures, on verra



SARCOPHAGE DE SAINTE QUITTERIE A AIRE (LANDES).

évidemment qu'elles ne visent pas à une unité parfaite et qu'on ne doit nullement songer à rattacher le sens de l'une à celui de l'autre. Cela posé, je dis que le sculpteur nous montre, d'un côté, le sacrifice de la croix figuré par le sacrifice d'Abraham, et puis ses effets, c'est-à-dire la délivrance du genre humain de l'esclavage du péché, symbolisée par le Paralytique ; de l'autre est le poisson *ichthus* entre les mains du jeune Tobie ; sa mort nous fournit le prix du rachat, comme l'explique saint Augustin, et, selon l'anonyme cité plus haut, il devient notre lumière dans le baptême et notre nourriture dans l'Eucharistie. La résurrection après la mort est exprimée par Jonas.

Je passe maintenant à la seconde question proposée. Nous avons remarqué, en expliquant chaque groupe, leur mérite artistique, et de nos observations, il résulte que notre artiste a médiocrement réussi pour les deux premières sculptures, et fort bien pour les deux autres. Or, les quatre tableaux sont sculptées dans le même bloc de marbre, et ils sont assez conservés pour qu'on ne puisse s'y tromper. On ne saurait attribuer cette différence au plus grand soin que l'artiste apportait dans une partie de son travail de préférence à l'autre ; il faut plutôt reconnaître sa dextérité dans l'une, son ignorance dans l'autre. Je n'ai jamais rencontré dans les œuvres païennes un tel contraste. L'auge de notre sarcophage nous montre le même fait, mais il n'est pas accentué comme sur le couvercle. Quelques observations à ce propos.

Les artistes chrétiens étaient en général des païens convertis : ils appliquaient donc de leur mieux aux monuments sacrés les formes artistiques du paganisme, autant que le permettait la nature des sujets nouveaux à traiter. C'était malheureusement à une époque de décadence. De là, pour des artistes ayant à s'occuper de compositions nouvelles, une incapacité inévitable. De là, aussi, la tolérance de plusieurs ornements, reçus dans l'art païen, appliqués à des ouvrages chrétiens, par exemple les génies qui soutiennent le cartouche des sarcophages, les deux têtes aux angles du couvercle. Cet usage est tellement fréquent dans la peinture qu'il devient inutile d'en apporter des exemples. Quelquefois même on trouvera un tableau entièrement païen adapté aux faits du christianismee, sauf une modification légère et purement accessoire. Les emprunts faits au paganisme ne sont pourtant pas aussi nombreux que certains archéologues aiment à le dire, et ils ne furent pas non plus sans raison. Quiconque juge de la sorte les œuvres de l'art chrétien n'en aura jamais une exacte intelligence.

Quant à nos quatre tableaux, rien d'étonnant si quelques-uns pèchent dans l'exécution, lorsque les autres, au contraire, sont parfaitement

réussis. Notre artiste a dû infailliblement faiblir, à une époque de décadence, quand il a fallu traiter un sujet nouveau : mais d'heureuses réminiscences, empruntées à une source différente de nos monuments sacrés, lui sont venues en aide. L'identité des tableaux chrétiens, lorsque le symbolisme ne la justifie pas, accuse une véritable incapacité. Dans celui du sacrifice d'Abraham, à part même les erreurs de perspective, il y a une grande incorrection de style ; au contraire, le style est fort remarquable dans celui de Jonas, où le monstre marin est admirablement exécuté. Comme la représentation en est fréquente dans les monuments païens, il est à croire que notre artiste s'est inspiré d'un bon modèle : dans la composition exclusivement chrétienne, il a été livré à sa seule inspiration. Le jeune Tobie est infiniment supérieur au Paralytique chargé de son grabat ; c'est que l'antiquité, exercée à traiter le nu, a dû retarder en ce point la décadence ; le Paralytique, au contraire, était un sujet nouveau, sans imitation possible.

SECONDE PARTIE

LES SCULPTURES DE L'AUGE

I. Adam élevé a l'état de grace (*gr.* I). — La scène est ici d'un incomparable intérêt, soit parce qu'elle est unique parmi tous les monuments connus jusqu'à présent, soit parce qu'elle est elle-même du plus haut prix.

Un personnage, jeune encore, vêtu de la double tunique, le manteau drapé à la manière des ascètes, tient un *volumen* de la main gauche et pose la droite sur la tête d'un tout jeune homme nu. Celui-ci, dans l'attitude de la reconnaissance, étend une main vers son bienfaiteur contre sa poitrine. L'action et la pose respectueuse marquent la grandeur de celui qui donne, l'infériorité de celui qui reçoit. Au milieu, entre les deux personnages, s'élève un chêne vigoureux ; à la cime est une colombe, les ailes étendues, comme prête à s'envoler et à venir se poser sur la tête du jeune adolescent.

Je crois que le sujet traité ici n'est pas la création d'Adam, qu'elle y est seulement supposée ; mais qu'il s'agit de l'élévation à l'état surnaturel,

à la grâce sanctifiante. Une simple étude de la manière dont notre artiste a disposé son tableau suffira à la démonstration de ma thèse.

Assurément, la composition n'est pas empruntée au récit de la Genèse. Excepté l'arbre, signe caractéristique du lieu de la scène, je ne vois ici rien qu'on puisse rattacher à la narration biblique. Mais le tableau est la copie assez fidèle d'un autre où sont retracées les cérémonies du baptême. M. l'abbé Martigny, parmi un grand nombre de monuments de ce genre, reproduit une peinture du cimetière de Calliste où l'on voit le prêtre imposant les mains sur la tête d'un jeune enfant nu. Si cette peinture et bien d'autres mettent sous notre regard un tout jeune enfant, ce n'est pas sans une raison cachée. On sait en effet que, à l'époque des persécutions, époque du monument romain, les néophytes étaient généralement d'un âge déjà mûr : d'où il suit que l'usage constant des artistes chrétiens de représenter, sous la figure d'un enfant de l'âge le plus tendre, le nouveau régénéré dans les eaux baptismales, marque essentiellement la vie nouvelle ou renaissance par la grâce du baptême. Sur d'autres monuments, outre le prêtre qui impose les mains, on voit une colombe, les ailes déployées, descendre sur le jeune enfant placé dans une vasque ; ainsi, sur une cuillère éditée par le père Mozzoni, et sur une pierre reproduite par Muratori. Si donc le groupe de notre sarcophage nous offre une scène unique encore sur les monuments de ce genre connus jusqu'à présent, il reproduit cependant, on le voit, un tableau connu dans l'iconographie ancienne. Il est bien évident que l'artiste, s'il avait voulu réellement mettre sous les yeux la création de l'homme, n'aurait jamais choisi ce mode de représentation. Incontestablement, l'imposition des mains et le vol de la colombe vers le jeune adolescent ont une corrélation manifeste et identique ; ils ne sauraient marquer à la fois et la création et la sanctification.

Saint Augustin énonçait en ces termes l'élévation d'Adam à l'état de grâce : *Accipiat Spiritum Sanctum, quo fiat in animo ejus delectatio dilectioque summi illius atque incommutabilis boni, quod Deus est.* Les saints Pères sont unanimes à établir une parité entre le nouveau baptisé et Adam avant la chute. (Vid. S. Zeno, tract. XIX.)

Cette comparaison du néophyte avec Adam fut tellement chère aux écrivains ecclésiastiques qu'ils n'en ont laissé échapper aucun détail. Saint Cyrille de Jérusalem remarque jusqu'à cette nudité du catéchumène que l'on baptise, semblable à celle d'Adam avant la chute.

Les saints Pères commentaient la doctrine de l'Apôtre des nations. Par conséquent, notre artiste a reproduit avec raison dans son admirable tableau les compositions du baptême : il avait dans l'enseignement de l'Eglise un guide et un modèle à suivre.

Deux personnes de l'auguste Trinité apparaissent seules dans notre tableau, et une seule sous la forme humaine. La colombe représente le Saint-Esprit, le personnage qui impose une main sur la tête d'Adam et de l'autre tient un *volumen*, c'est le Verbe. Le volumen marque la doctrine ou la loi, lorsque le Sauveur est représenté opérant un miracle ou envoyant saint Pierre et les apôtres prêcher l'Evangile. Ici, l'artiste a voulu préciser davantage la signification des tableaux : le livre en effet peut très bien exprimer l'idée de la sagesse, du Verbe, de la parole du Père, de la seconde personne de la sainte Trinité. Il faut, en outre, ne pas oublier que les anciens, toutes les fois qu'ils ont voulu peindre le Messie, l'ont représenté jeune, avec une chevelure abondante, frisée et retombant sur les épaules : les sarcophages de la Gaule ne lui donnent pourtant pas les cheveux aussi longs que le font les Romains. Notre marbre reproduit tout à fait cette manière de représenter le Verbe, ce qui, du reste, concorde parfaitement avec l'enseignement des anciens Pères, unanimes à rapporter à la seconde personne les antiques théophanies.

Puisque le sujet du tableau est la sanctification d'Adam, on voit dès lors pourquoi Dieu le Père, créateur de tout ce qui est, n'a pas dû apparaître : en outre, le Père est toujours comme invisible et opérant par les deux autres personnes. C'est pourquoi les anciens avaient coutume de le représenter sous le symbole d'une main qui sort de la nue, pour témoigner qu'il est visible seulement par ses œuvres. Néanmoins il a été figuré quelquefois sur d'anciens sarcophages, témoin celui qu'on voit aujourd'hui au musée de Latran, extrait des fouilles de Saint-Paul-hors-les-Murs, et duquel il convient de dire un mot.

La scène est, en partie, empruntée à la Genèse : Adam est couché à terre, Ève est debout à ses côtés ; un personnage lui impose les mains en portant ses regards vers un autre personnage assis sur un trône, lequel étend les deux doigts de la main droite ; un troisième, avec barbe, comme les deux précédents, mais le front chauve, est placé derrière le trône et regarde. C'est Dieu le Père : l'artiste a voulu le désigner par le front chauve ; c'est la première fois qu'on trouve la sainte Trinité représentée d'une manière aussi manifeste dans les monuments sacrés. Si nous considérons Dieu le Père relativement à nos premiers parents, nous verrons que l'artiste l'a placé là comme simple accessoire ; c'est pourquoi il le met derrière le trône et comme en dehors de la scène principale. De fait les deux autres personnes agissent seules, le Père, au contraire, a déjà accompli le grand œuvre de la création, présupposée par l'artiste. Le personnage assis sur le trône est le Verbe. Nous renvoyons à Buonarotti le lecteur curieux de détails archéologiques sur les siéges ou trônes antiques : ils sont dans la

forme de celui qu'on voit ici, ornés de draperies précieuses. Je me borne à faire remarquer leur double signification : la première est l'autorité magistrale de l'enseignement. La chaire ou trône est la place du maître qui enseigne la loi et explique la doctrine. L'artiste ne veut pas marquer autre chose quand il place sur un trône l'évêque, l'apôtre ou Jésus-Christ lui-même. Saint Augustin a dit en ce sens : *Sedens autem Dominus docet, quod pertinet ad magisterii dignitatem.* La seconde signification est celle de majesté et d'autorité, elle est propre au supérieur. Cependant le trône peut désigner les deux choses à la fois, ou bien l'une ou l'autre séparément. C'est le cas du monument romain, qui marque spécialement l'empire et l'autorité, ou le commandement. Les deux doigts élevés de la main droite du Verbe peuvent sans doute être pris comme signe de la parole, et, à ce titre, les archéologues aiment à reproduire un passage d'Apulée. Mais, sans m'arrêter aux paroles de cet auteur, je conviens en effet que, sur les verres peints, ce geste indique certainement la conversation ou discussion avec d'autres. Or, le Verbe n'est pas ici représenté dans l'acte créateur ; car alors comment expliquer son attitude sur le trône, signe d'une certaine supériorité relativement au personnage placé en face, surtout quand on remarque l'Esprit-Saint tourné vers le Verbe, comme pour l'observer et l'écouter, de telle sorte que son imposition des mains sur la tête d'Ève est essentiellement dépendante de ce qu'opère le Verbe divin ? Admettez au contraire que l'action est commune aux deux personnes, à l'une comme envoyant *(mittens)*, à l'autre comme envoyée *(missus)*, toute difficulté s'évanouit. Nous aurions ainsi l'expression de la même idée que celle du sarcophage gaulois : le Verbe invitant l'Esprit-Saint à perfectionner par la collation de ses dons l'œuvre déjà créée. Sur notre monument, l'imposition des mains est attribuée à la seconde personne, représentée seule sous la forme humaine, tandis que l'Esprit-Saint y est figuré sous le symbole de la colombe. Sur le monument romain, au contraire, comme l'Esprit-Saint apparaît sous forme humaine, l'artiste n'a pas pu le représenter mieux qu'en lui donnant le geste qui, dans la cérémonie du baptême, marque la collation du Saint-Esprit.

L'artiste chrétien, quand il a retracé une scène de l'Ancien Testament, l'a toujours expliquée par le Nouveau. Or, le passage de saint Zénon auquel nous avons renvoyé plus haut, est accompagné de cette observation du docte annotateur : *In baptismate, Spiritus Sancti gratia obsignati sumus, qua imaginem Filii, qui vera imago est Dei Patris, exprimimus*, et il cite pour une plus ample confirmation de cette doctrine les passages des saints Pères si doctement exprimés par l'éminent théologien Petau. On voit dès lors comment l'état de nos premiers parents avant la chute et

celui des régénérés dans les eaux baptismales se rapportent l'un à l'autre. Mettons de côté, par conséquent, l'idée de la création : elle ne saurait nous expliquer le monument : il n'était pas d'ailleurs dans les habitudes de nos anciens artistes chrétiens de s'arrêter aux faits de l'ordre purement naturel. Adam endormi et Ève enrichie des dons de la grâce sont une allusion manifeste à la doctrine de l'Apôtre, doctrine reproduite ensuite si habituellement par les saints Pères. *Ergo*, disait saint Augustin, *et ipse (Christus) soporatus est dormitione passionis ut ei conjux Ecclesia formaretur... Formata est ei conjux Ecclesia de latere ejus, id est, de fide passionis et baptismi.*

Je ne pense pas qu'il faille rattacher le groupe du sarcophage gaulois à une intention apologétique ou polémique : je le crois tout simplement doctrinal. Quand on observe qu'il est seul dans son genre, on serait porté à croire le contraire : on n'affirme que les vérités contestées. Mais les erreurs contre les dogmes de la foi ici exposés commencèrent à se répandre avec l'hérésie de Pélage dans les premières années du Ve siècle seulement, et notre monument est d'une époque antérieure. La nouveauté de notre groupe pourrait bien néanmoins permettre de supposer quelque commencement aux fausses doctrines qui, dès le IVe siècle, donnèrent un point d'appui au système hérétique établi ensuite par Pélage. L'hérésiarque enseignait comme fondement de sa doctrine que l'état de nos premiers parents avant la chute était d'un ordre purement naturel, sans élévation à un état de grâce supérieur et surnaturel, et que leur descendance naissait aujourd'hui en une condition tout à fait semblable à celle d'Adam et d'Ève au jour de la création, c'est-à-dire sans vice ni vertu, sans grâce ni péché. Les enfants, par conséquent, ne sont pas baptisés *pour être lavés de la souillure originelle* qu'ils n'ont pas contractée.

Mais si notre sculpteur n'a pas eu en vue la réfutation d'une erreur, on ne peut dire la même chose du sarcophage romain. Les hérésies contre la Trinité agitèrent, on le sait, le IVe siècle : il suffit de rappeler les ariens, les appollinaristes, les priscillianistes et autres hérétiques de ce temps. Si déjà, avant cette époque, Sabellius a nié la trinité des personnes en Dieu, confondant l'idée de personne avec l'idée de nature et n'admettant qu'une pure dénomination dans les trois noms divins, il est pourtant vrai que, en Occident, l'erreur antitrinitaire fut propagée au IVe siècle seulement. Le sculpteur romain avait certainement en vue l'hérésie contemporaine ; car, s'il donne à chaque personne de l'auguste Trinité une attitude diverse, à toutes néanmoins il donne la forme humaine et la barbe ; tandis qu'il paraissait plus convenable de représenter le Saint-Esprit sous le symbole de la colombe et de laisser dans l'ombre Dieu le Père, comme l'a fait l'artiste

du sarcophage gaulois. Il semble donc évident qu'il y a eu intention formelle de constater l'égalité des trois personnes. De fait, outre la difficulté d'exécution en pareille matière, on sait assez quel danger offrait aux intelligences communes, habituées aux grossières erreurs du paganisme, une représentation plastique du mystère chrétien. C'est pourquoi les premiers artistes ne traitaient point ce sujet dans les monuments peints ou sculptés, et celui-ci aurait incontestablement agi de même, s'il n'avait réellement pas eu l'intention de protester contre l'hérésie régnante.

II. Adam et Ève violent le précepte divin (*gr.* II). — Vient ensuite un tableau fréquemment reproduit par la peinture et par la sculpture en bas reliefs.

Adam et Ève nus sont placés aux deux côtés d'un figuier, l'un et l'autre étendent la main pour saisir le fruit défendu ; de la main gauche, ils couvrent d'une feuille leur nudité. On voit au tronc de l'arbre le serpent qui s'en va, après avoir trompé nos premiers parents. Ève est entièrement mutilée ; on voit par ce qui en reste qu'elle avait les cheveux ramenés en arrière et liés en nœud, à peu près comme sur un médaillon de métal jaune la tête de Faustine sous forme de Proserpine. Adam, lui aussi, contrairement au récit de la Genèse, porte la main sur le fruit défendu, ce que du reste on remarque en plusieurs autres monuments. L'artiste tenait à marquer ainsi la désobéissance de l'un et de l'autre au commandement divin. Comme la présence du serpent indique la tentation, ainsi la feuille de figuier dont se couvrent les prévaricateurs marque les effets du péché.

Mais, sur notre marbre, y a-t-il seulement une indication du dépouillement de la grâce, triste effet du péché ? n'y a-t-il pas encore l'indice de la menace de mort, intimée au prévaricateur ? De fait, on voit surgir d'entre les pieds d'Adam un vigoureux tronc d'arbre montant derrière ses épaules et se divisant en deux branches tailladées. Les entailles sont là, j'imagine, dans la pensée de l'artiste, pour marquer que l'arbre est desséché et mort. Parmi tous les monuments que je connais sur ce sujet, aucun n'exprime l'idée de mort, soit de cette façon, soit de toute autre, excepté sur un sarcophage édité par Bottari. Si le tronc nous est ainsi présenté, sans feuillage, on ne saurait le reprocher à l'impéritie du sculpteur : habile à sculpter des personnages, comment aurai-t-il été en défaut pour des feuilles d'arbre ? Je crois donc plutôt qu'il faut demander au sens mystique l'interprétation de cette rare particularité. L'artiste n'aurait-il pas voulu nous montrer la mort dans ce bois desséché, auparavant arbre de vie, resplendissant d'un riche et abondant feuillage ? En effet, nos premiers parents semblent regarder avec stupeur l'horrible changement.

Quand, sur ces sortes de monuments, nous avons l'arbre verdoyant et

couvert de fruits, ce qui est l'ordinaire, nous pouvons y voir la tentation : *Vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum et pulchrum oculis aspectuque delectabile.* Notre artiste paraît avoir eu en vue les deux choses ; l'état différent des deux arbres de notre groupe nous permet de le supposer. Si, plus ordinairement, le figuier est l'arbre représenté, c'est sans doute parce que, d'après la Vulgate, Adam et Ève se couvrirent de ses feuilles, *consuerunt folia ficus.*

III. Le Pasteur, deux femmes et une enfant *(gr.* III). — Suit un groupe composé du bon Pasteur placé entre deux femmes et une jeune enfant. Le Pasteur est vêtu d'une tunique retroussée (*succincta)*; sa chaussure est ornée d'un nœud de petites cordes, sans doute pour resserrer, mais plus probablement par manière de simple ornement ; il a les épaules chargées d'un bélier qui tourne la tête comme pour regarder le Pasteur; ses cheveux sont ras, et sa joue droite, moins effacée par le frottement, montre qu'il portait la barbe. C'est une des plus belles sculptures de notre sarcophage : le type antique du Pasteur était un des mieux conservés chez les artistes chrétiens ; c'est un de ceux où excelle davantage leur ciseau : ce qui confirme de plus en plus nos observations sur la différence artistique du groupe du couvercle.

A droite du Pasteur est une femme assise, ainsi que le démontrent le genou gauche porté en avant et toute son attitude. Elle est vêtue de l'étole (*stola*), longue tunique propre aux femmes, ornée de manches : elle a la tête et les épaules couvertes d'un voile retombant sur les bras, de manière à laisser les mains libres pour embrasser la jeune enfant [1]. Celle-ci est debout, également vêtue de l'étole sur laquelle est une large bande d'étoffe serrée aux flancs par une ceinture. Un mot sur un vêtement, qu'il importe d'expliquer pour avoir l'intelligence du groupe. Dans une peinture à l'huile éditée par Bottari, on voit des religieux couverts de la même forme d'habillement ; Jésus-Christ, lavant les pieds de saint Pierre, est représenté dans le même costume sur un antique sarcophage [2]. Evagrius, dans la *Vie de saint Antoine*, appelle ce vêtement *ependutès*, que quel-

[1] Voir l'image de la Sainte Vierge dans Bottari (*Rom. sott.* pl. LXXXII), où l'on voit cette manière de porter le voile ou *pallium*.

[2] *Ib.*, tav. XXIV. — La *Civiltà cattolica*, 2 mars 1872, nous fait connaître dans un de ses articles, une ancienne peinture du cimetière de Naples où l'on retrouve la même forme de vêtements : « Sur la même paroi, est représenté un évêque en dalmatique et étole, il tient de la main gauche un livre fermé. A sa droite est une *orante*, la tête couverte d'un voile : l'un et l'autre sont nimbés. On remarque particulièrement la large bande qui descend du cou un peu au-dessous de la ceinture, semblable à ce pardessus que nous appelons *patience* chez les moines. »

ques-uns traduisent par *scapulaire*. Saint Athanase désigne du même nom l'habit des vierges consacrées à Dieu, *o ependutès sou melas*. L'*épendyte* est donc le *scapulaire* ou *patience* dont se revêtaient les personnes consacrées à Dieu. Schlewsner se trompe évidemment quand il entend par *épendyte* la tunique supérieure, et Suidas, qu'il cite pour appuyer sa définition, est justement réfuté par Ducange. La chevelure de la jeune enfant est disposée à *ondes*, pour me servir ici de l'expression de Buonarotti, qui compare cette manière *ondée* de chevelure, qu'on voit apparaître quelquefois sur les verres peints, à celle de Mammée et d'Octacilia, de Julia Paula et de Tranquillina, comme à celle de Salonina, femme de Gallien, et de Severina, femme d'Aurélien, sur les médailles antiques. Je retrouve cette même manière sur une peinture, exactement reproduite par Boldetti, empruntée au fameux *Codex Vaticanus* d'un Virgile : c'est la représentation d'un banquet païen. On ne retrouve guère que sur les verres peints ce mode d'ajuster la chevelure ; pour les œuvres sculptées, notre sarcophage est le seul monument chrétien qui le reproduise. Au reste, la manière en était commune aux épouses et aux vierges.

A gauche du bon Pasteur est une autre femme debout, vêtue de l'étole, et, par dessus, d'un voile ou *pallium* qui lui couvre la tête et lui enveloppe la taille. Cette femme est plus petite que l'autre; sa physionomie, autant que le laisse deviner après beaucoup d'efforts l'effacement du relief, est également différente.

Quelle est la signification de ce groupe mystérieux et si peu en usage? La manière de représenter le bon Pasteur, la plus ancienne et la plus ordinaire dans les monuments sacrés, est de nous le montrer portant sur ses épaules une brebis ou un bélier. Aussi le voit-on fréquemment au milieu de la voûte des cubicules, environné de personnages ou sujets empruntés aux Ecritures saintes. C'est ce que l'on peut aussi observer sur une précieuse plaque de métal, éditée par Buonarotti, que j'estime de la plus haute antiquité. Parmi les personnages gravés tout autour, on voit d'une part Moïse frappant le rocher, de l'autre un néophyte, et nullement Samson emportant les portes de Gaza, comme l'imaginait Buonarotti, et cela d'après la planche qu'il nous donne.

Le Pasteur est encore plus ordinairement représenté avec un troupeau à ses pieds : quelquefois les brebis sont couchées à terre, d'autres fois elles paissent près de lui dans un pré ou dans un champ plantureux. Les brebis désignent incontestablement les fidèles du Christ ; le bercail de l'Eglise est représenté au centre de la voûte d'un cubicule avec le Pasteur.

La parabole du Pasteur ramenant au bercail la brebis égarée rappelle à la pensée la rédemption du genre humain par le Verbe incarné. Dans les

monuments sacrés, le sacrifice est représenté par une brebis ou un bélier sur la montagne ; il faut reconnaître, je crois, le même symbolisme dans le Pasteur chargeant sur ses épaules la brebis ou un bélier. Je n'oserais pourtant pas l'affirmer pour tous les cas, mais, en me restreignant au groupe actuel, je dis que les personnages qui entourent ici le Pasteur permettent de prendre le bélier qu'il porte non comme un symbole de l'humanité errante et perdue, sauvée ensuite par le sacrifice du Pasteur des âmes, mais comme symbole du sacrifice du Pasteur lui-même donnant sa vie pour ses brebis. Je pourrais apporter, à l'appui de mon opinion, bon nombre de textes des saints Pères qu'on peut lire, du reste, dans le P. Garrucci ; j'aime mieux me borner à un magnifique passage de saint Paulin, oublié par les auteurs à moi connus. Le saint paraît avoir sous les yeux quelque monument quand il fait sa poétique description, qui sert d'ailleurs à éclaircir plusieurs particularités remarquables de certains monuments. Il parle en ces termes : *Vellera sua* (Ovis-Christus), *id est, carni-exuvias abstrahi sibi passus. Ipse enim pro nobis et animam et carnem suam posuit et recepit, qui sacerdos et hostia, et agnus et pastor est, qui pro ovibus suis pastor, et pro pastoribus suis agnus occisus est... Qui semetipsum pro omnium reconciliatione Patri libans, victima sacerdotii sui et sacerdos suæ victimæ fuit*. Les saints Pères ne sont pas seuls à enseigner que Jésus-Christ est en même temps victime et prêtre, les monuments chrétiens proclament la même doctrine, par exemple lorsque, au lieu d'Abraham sacrificateur, ils nous offrent Jésus-Christ lui-même, victime et pasteur tout à la fois, comme le redit dans ses vers le poète chrétien.

Victima quæ dabitur, cum victima pastor habetur.

La barbe du Pasteur, comme la portaient les esclaves auxquels seuls était aussi réservé le supplice de la croix, est-elle signe d'esclavage : *Formam servi accipiens ?* On pourrait le soupçonner, en remarquant combien il est rare de voir le Pasteur ainsi représenté dans l'iconographie chrétienne. S'il en était autrement, nous ne verrions là, comme en tout le reste, que la reproduction d'un type convenu. De même, je ne saurais voir dans les cheveux ras un pur caprice de notre artiste : ce groupe et le dernier du sarcophage où est Jésus-Christ, sont seuls à le représenter sous cette forme : or, saint Paulin et bien d'autres affirment que, dans l'Église chrétienne, les cheveux ras dénotent la servitude et la soumission. Sans insister davantage, je me borne à redire avec un ancien et perspicace archéologue : « En pareille matière, nous devons observer attentivement toute chose, mais il faut suspendre son jugement jusqu'à ce que de nouveaux exemples nous déterminent. »

Ces observations, j'aime à le redire, ne prétendent pas établir que le Pasteur, chargé de la brebis, ne signifie pas *généralement* le rappel au bercail de l'humanité égarée, signification essentiellement unie à l'idée de rédemption et de sacrifice : mais cette dernière pensée pourrait bien être quelquefois *seule* exprimée, comme il résultera de ce qui reste à dire sur notre sarcophage.

Les brebis autour du Pasteur symbolisent l'Église du Christ, avons-nous dit : notre marbre reproduit le même symbole, mais peut-être le fait-il avec plus de clarté, du moins pour les premiers fidèles, en le reproduisant autrement. Je dis donc que la femme et la jeune enfant, ici représentées, signifient l'Église mère des fidèles. En examinant attentivement ces deux sculptures, j'ai reconnu que notre artiste s'est étudié à reproduire en quelque manière, du mieux qu'il a pu, la Vierge qu'on voit sur les tableaux représentant l'Épiphanie : elle y est voilée et assise, absolument comme sur notre sarcophage. Assurément notre artiste n'a pas voulu reproduire des *orantes*, lesquelles indiquent ordinairement sur les pierres sépulcrales une personne déterminée. Je ne vois donc pas à quel autre sujet rapporter sa pensée, s'il n'a pas eu en vue celui de l'Epiphanie. L'idée dominante est celle de maternité. L'attitude de la femme assise ne se rapporte pas au Pasteur, mais à la jeune enfant qu'elle ramène vers son sein. Celle-ci est le symbole de l'âme fidèle, ainsi représentée d'ordinaire, comme on peut le voir, par exemple, sur une précieuse médaille, éditée dans les œuvres posthumes du P. Lupi. Deux choses sont évidentes : la première, c'est que les *orantes* sculptées sur les pierres sépulcrales marquent, par leurs bras étendus, la prière qu'elles font entendre dans le Ciel pour l'Église militante ; c'est pourquoi sur notre marbre, la jeune enfant n'est pas dans l'attitude d'*orante*, car elle représente l'Église militante. La seconde, c'est que les âmes, pour l'un comme pour l'autre sexe, sont représentées sous la forme d'un jeune enfant. Il suffit d'invoquer l'autorité de l'épitaphe de Cœsidius, éditée par M. de Rossi dans son *Bulletin d'Archéologie chrétienne*. Une jeune enfant *orante* entre deux oliviers symbolise l'âme de Cœsidius. Je m'abstiens autant que possible de surcharger mon travail de textes des saints Pères et me borne à déduire mes conclusions de l'étude du monument lui-même que j'explique et de sa confrontation avec d'autres ; néanmoins je ne puis m'empêcher d'alléguer un témoignage de l'enseignement général. Voici en quels termes s'exprime saint Paulin ; on dirait qu'il veut nous expliquer le geste de la femme embrassant la jeune enfant :

Lœta novos geminis ut mater Ecclesia partus
Excipiat sinibus, quos aquâ protulerit.

Notre artiste a marqué la naissance spirituelle ou régénération chrétienne en habillant la jeune enfant comme étaient vêtues les vierges consacrées à Dieu : *Quæ etiam ipsa* (Maria), dit saint Augustin, *figuram in se sanctæ Ecclesiæ demonstravit; ut, quomodo filium* (Christum) *pariens, Virgo permansit; ita et hæc* (Ecclesia) *omni tempore membra ejus pariat, et virginitatem non amittat.*

La femme à gauche du Pasteur est debout : l'artiste ne l'a pas représentée différente de l'autre par l'attitude seulement, mais par tous les détails. L'air du visage, autant qu'on peut en juger, est lui-même tout autre : la grandeur, qu'on peut mesurer par la differente proportion des mains, n'est pas égale non plus : d'ailleurs la femme de gauche, quoique debout, n'arrive pas de la tête jusqu'au listel. En un mot, toute la manière de l'artiste indique qu'il a voulu établir une différence marquée entre les deux sculptures.

Quelle peut être la signification de cette seconde femme? Si nous n'abandonnons pas l'idée principale du groupe, c'est à-dire l'allusion à l'Église du Christ, bon Pasteur, nous pouvons sans grande difficulté résoudre le problème.

Quand les femmes, placées à côté du Pasteur, désignent la personne défunte, elles sont constamment représentées sous la forme d'*orantes*. Ici, il n'y a pas d'*orante* : c'est l'image de l'Église militante. Car impossible de sortir de ces deux hypothèses, dont la première manifestement est exclue.

Si notre sculpture désigne l'Église, sa signification est évidente : elle représente l'*épouse* du Christ. Une simple observation le démontrera. Déjà, nous l'avons dit, cette seconde femme est en parallèle avec la première dont nous avons exprès donné d'abord l'explication. Cela posé, si la première est une représentation de la *Mère* des fidèles, la seconde exprimera l'idée de l'*épouse* du Verbe fait homme, qui figure au milieu sous le voile du symbole. Sur tous les monuments, soit païens, soit chrétiens, l'épouse est toujours placée debout, afin de marquer une certaine égalité avec le mari dont elle est la compagne et non l'esclave. Il faut remarquer toutefois que l'épouse est toujours à droite. Ce n'est pas la marque d'une préséance, mais d'une certaine infériorité, comme le démontre assez bien Buonarotti; car, chez les Romains, la femme était en pouvoir du mari, ou, comme ils s'exprimaient, *sous la main*. Une preuve encore, c'est que e mari est toujours placé en avant de la femme, comme le fait observer le savant archéologue, ou, plus exactement encore, un pas en avant, selon l'observation du P. Garrucci. Si nous avons ici l'épouse, placée à gauche du Pasteur, il ne s'ensuit rien contre notre explication, applicable seu-

lement quand il y a une seule personne. En outre, le mouvement des personnages de l'auge, qui va d'un angle à l'autre, donne à l'épouse du Christ la place qui lui convient.

Il faut lire dans saint Paulin l'exposé de nos idées, ou de celles de notre artiste : il mérite d'être lu en entier ; on y trouvera une admirable interprétation de notre groupe. Après avoir dit que l'Église a été unie au Christ, qu'elle est tout à la fois l'épouse et la sœur de son divin maître, il ajoute :

Sponsa quasi conjux : soror est quia subdita non est.

. . . . . .

Inde manet mater æterni semine Verbi
Concipiens populos, et pariter pariens.

La manière dont on voit les épouses vêtues est diverse : mais plusieurs apparaissent dans la forme employée par notre sculpteur. Si elle manque de ces atours mondains dont on ornait, même sur les monuments chrétiens, la représentation de la femme, cette austérité convenait à l'épouse immaculée du Christ, dont le plus bel ornement vient de la grâce qu'elle a reçue avec tant d'abondance de son divin époux. Tel est aussi l'ornement convenable aux jeunes chrétiennes, comme le dit saint Paulin, dans le poëme précité :

Aurea vestis huic gratia pura Dei est.

Cette simplicité du costume ne sera jamais une objection sérieuse contre notre explication, surtout dans un monument de cette antiquité.

Que le lecteur choisisse maintenant : ou il adoptera, s'il la juge satisfaisante, notre explication des sculptures autour du Pasteur; ou bien, il croira que le bélier est ici non pas un symbole du sacrifice, mais un emblême de l'humanité égarée et perdue. Quant à moi, je ne saurais me départir de la première opinion, la seule qui me paraisse en harmonie avec tout l'ensemble du tableau.

IV. Daniel (*gr.* IV). — Vient ensuite Daniel, les bras étendus en forme d'*orante*, au milieu de deux vigoureux oliviers chargés de fruits. La tête est d'une assez belle exécution. Il a les pieds chaussés. Des deux lions, placés à ses côtés selon l'usage et couchés à terre, celui qui élevait la tête pour le regarder est en partie mutilé. Le prophète est vêtu d'une double tunique : la supérieure, plus courte que l'inférieure est faite d'une grande pièce de drap pliée en deux : au milieu du pli est une grande ouverture ronde pour laisser passer la tête, les extrémités latérales laissant un libre passage aux mains. La grande pièce de drap pliée en deux forme un carré parfait. En observant attentivement la première et la dernière

sculpture des deux angles, où nous voyons la tunique supérieure sous le pallium, je fus convaincu qu'elle ne différait en rien de celle de Daniel, comme on peut le déduire des manches libres du pallium. Qu'on me permette, avant d'expliquer notre cadre, une courte observation.

Il est rare de trouver les deux tuniques sur les monuments chrétiens. Elles étaient en usage, non-seulement chez les Romains, mais aussi chez les Hébreux. C'était le costume des personnages opulents ou élevés en dignité. De fait, saint Marc raconte que Caïphe, entendant le prétendu blasphème de Jésus-Christ, déchira ses vêtements, c'est-à-dire les deux tuniques, comme le dit le texte grec. Le Rédempteur lui-même, parlant à ses Apôtres, quand il les formait à la vie apostolique, leur recommanda, entre choses, d'aller les pieds chaussés de sandales et de ne se revêtir que d'une seule tunique. Paroles peu comprises de certains commentateurs, d'après lesquels Jésus-Christ aurait défendu à ses disciples d'avoir une seconde tunique de rechange dans les voyages, ce qui est faux. Le Sauveur interdit uniquement le luxe de la double tunique, dont la supérieure était d'ordinaire d'une étoffe plus délicate. Notre artiste semble s'être attaché à le démontrer, car, en marquant plusieurs plis sur la tunique supérieure de Daniel, quoiqu'il lui ait donné tout son développement, il a voulu évidemment indiquer une étoffe d'une grande finesse.

La recommandation faite par Notre-Seigneur à ses disciples de se contenter d'une seule tunique nous explique, je crois, la rareté sur les antiques monuments chrétiens de cette manière de se vêtir. Notre artiste s'est donné plus de liberté.

La tunique de Daniel est sans manches, quoiqu'elle couvre entièrement les bras jusqu'aux mains : elle ne pouvait non plus être serrée d'une ceinture quand elle était étendue dans toute sa largeur, à moins qu'on ne voulût pas la ramener jusqu'aux épaules. Elle est en outre plus courte que l'intérieure, elle ne dépasse point les genoux ; l'autre, au contraire, descend à mi-jambe.

Le prophète Daniel est d'ordinaire représenté nu, soit dans les peintures, soit dans les sculptures, à de rares exceptions près, par exemple sur un sarcophage de Ravenne, reproduit par Ciampini, et sur un fragment de verre antique où les deux tuniques sont pareilles à celles de notre marbre, comme le démontre ce qui reste encore. Le P. Garrucci en apporte d'autres exemples d'après l'excellent ouvrage de M. Le Blant sur les *Inscriptions chrétiennes des Gaules*. Dans les peintures des cimetières romains, le prophète est quelquefois couvert à peine d'un lambeau d'étoffe, cela même est très-rare. Sur un médaillon édité par Bottari, on le voit au fond d'un demi-cercle, entre deux lions, les bras étendus et à genoux. Il est re-

vêtu d'une tunique retroussée en deux endroits, comme est représentée Diane chasseresse. Ses épaules sont recouvertes d'une étoffe, peut-être du manteau *(penula)* relevé, comme semble l'indiquer le sarcophage de Ciampini, cité tout à l'heure, si néanmoins la planche est fidèle. Le plus ancien monument qui nous offre Daniel vêtu, est le verre antique mentionné plus haut. Or, entre le vêtement dessiné sur ce verre et celui de notre marbre, la différence est à peu près nulle. Je dirai tout à l'heure pourquoi les artistes ne le représentent pas nu.

La composition de Daniel est empruntée aux scènes de l'amphithéâtre, comme je crois pouvoir le déduire d'un passage de saint Augustin, où le saint docteur établit un parallèle entre les chasseurs de bêtes fauves dans les amphithéâtres et Daniel au milieu des lions. La foi du prophète lui donne une tout autre manière de combattre et de vaincre. Ce passage, admirablement beau et approprié à notre sujet, est trop long pour être cité intégralement ; mais je ne puis omettre la conclusion, magnifique invitation au peuple chrétien de délaisser les spectacles profanes et de venir de préférence à l'église chrétienne contempler ce nouveau et admirable combat, preuve qu'il y a là une allusion aux peintures sacrées : *Ista spiritualia munera* (nempe *spectacula) concupiscite, ad hæc intuenda et cum omni securitate spectanda alacriter ad Ecclesiam convenite*, etc. Un cachet, un sceau, édité par Fabretti, attribué par cet auteur aux Basilidiens, mais que je regarde plutôt comme chrétien, nous montre le prophète entre les deux lions, avec la légende à la fin de laquelle on lit très-distinctement ces mots : *Sta nœci miles*, allusion au combat contre la mort dans l'amphithéâtre, où les soldats du Christ triomphaient.

L'usage constant chez les artistes de placer Daniel entre les deux lions, ni plus, ni moins, que l'espace soit large ou rétréci, doit être rapporté, si je ne me trompe, aux habitudes de l'amphithéâtre. Je citerai en preuve quelques vers de Dracontius, communément allégués par les archéologues.

Sæva Danielem rabies, atque ora leonum.
Non teligere pium, cui destinat insuper escam.
Magna Dei pietas (.?) jejuno utroque leone (.?)
Quis petit et vixit venator inermis arenam ?
Amphitheatrales qui non timuere furores,
Cum, crepitante sono, etc...

Je crois qu'il faut mettre un point après *Magna Dei pietas* du troisième vers, et non après *jejuno utroque leone*, comme portent toutes les éditions [1].

[1] Cette supposition fut suggéré à Arevalo, savant commentateur du poëme de

En changeant la ponctuation, nous obtenons une expression bien plus claire de la pensée du poète : elle reviendrait à dire : « Quel chasseur désarmé, ayant à combattre dans l'arène deux lions affamés, en sortit jamais sans blessure ? » Ainsi, l'impossibilité de se soustraire au danger ne tient pas seulement à l'absence de toute arme offensive, *inermis*, mais principalement au double ennemi, *jejuno utroque leone*.

Au reste, Dracontius lui-même, quelques vers plus bas, mentionne la coutume de lancer dans l'amphithéâtre deux lions contre le joûteur armé :

Quando duos pariter suscepit arena leones.
Præsidio si partas fugæ.., etc..., etc.
Hinc armata manus ferro, hinc dentibus ora.
Et tamen axvilio supra caput imminet alter.

Ce dernier passage est le plus beau commentaire de notre marbre. Que le lecteur veuille bien le remarquer : quelle que soit d'ailleurs la manière de lire les vers précédents, nous avons ici la pensée de notre sculpteur. Il a saisi dans les jeux cruels de l'amphithéâtre la circonstance la plus critique :

Quando duo, pariter suscepit arena leones.

Or, en cette rencontre, le combattant était armé : plus que cela, un aide était prêt à le secourir. Daniel, au contraire, est sans armes, et il est seul. De la sorte, le païen converti avait sous les yeux une éloquente leçon, un enseignement facile à saisir.

Dracontius, mais il n'en tint pas compte, l'estimant peu probable. Or, le poëte fait manifestement allusion au supplice auquel Daniel fût condamné la seconde fois, puisqu'il parle du repas d'Habacuc *cuidestinat insuper escam*, mais à ce second supplice, les lions étaient au nombre de sept. C'est pourquoi ceux qui acceptent la leçon reçue, qui met un point après *utroque leone*, disent que le poëte ne parle pas des sept lions à jeun, parce qu'il avait sous les yeux les monuments chrétiens où Daniel est toujours représenté entre deux lions seulement. Le poëte chrétien écrivit ses vers en 425, quand il était dans les prisons de la Bétique ; nous ne pouvons imaginer que le récit biblique lui fût moins connu que les monuments chrétiens. Or, il cherche à éveiller l'admiration de ses lecteurs en comparant le combat du saint prophète avec ceux de l'amphithéâtre, admiration que devrait, je pense, augmenter le spectacle de Daniel resté sain et sauf en face de sept lions affamés plutôt que de deux seulement

Après nous avoir parlé de l'athlète païen armé et soutenu d'un aide, Dracontius revient à Daniel et il demande :

Quis rogo tam sævas rabies compescere vindex
Armatus præsumpsit homo [1] ?

Le poète attribue la victoire de Daniel à la foi qui l'animait. C'est aussi l'enseignement des saints Pères, par exemple de saint Cyrille de Jérusalem. C'est pourquoi nous maintenons que la représentation du prophète dans les monuments chrétiens a son origine dans les combats des martyrs du Christ, morts pour la foi.

Reste à se demander pourquoi notre artiste a représenté Daniel vêtu, contrairement à l'usage généralement reçu. Étudions notre monument, et nous aurons aisément la réponse. Les deux lions sont couchés, deux vigoureux oliviers sont placés aux côtés de Daniel. Que signifie cette composition? Je crois être dans le vrai en affirmant que l'artiste n'a pas voulu retracer le combat mais la victoire. Les lions sont là pour marquer qu'il y a eu lutte, le sculpteur a soin de les représenter couchés, ils ont rempli leur rôle. En effet, pour exprimer l'éternelle paix, récompense de cette vie mortelle, les artistes chrétiens nous représentent sur les pierres sépulcrales l'*orante* entre deux oliviers. Un petit verre antique nous offre Daniel lui-même, nu il est vrai, mais sans le cortége des lions ; il est entre deux arbres dans l'attitude de la prière. Au reste, quand le prophète est nu, c'est d'ordinaire pour signifier la lutte : vêtu, il est vainqueur; c'est du moins une démonstration de plus de l'intention de l'artiste. La vision de sainte Perpétue confirme nettement notre explication. Elle se voit au moment d'entrer dans l'amphithéâtre, elle devra combattre l'Égyptien, elle dit : *Et expoliata sum, et facta sum masculus.* De même que les âmes des défunts, à quelque sexe qu'elles appartiennent, sont toujours représentées sous la forme d'une jeune enfant ; ainsi, de quelque sexe qu'il soit, le fidèle du Christ luttant dans l'arène est figuré par l'image de Daniel.

[1] Arevalo remplace *compescere vindex* de deux manières. Il faut lire, dit-il, ou bien *compescier unus*, ou bien *compescere septem*. J'opinerais pour la dernière leçon, d'autant plus que, immédiatement après, le prophète est comparé à Hercule qui terrassa un seul lion. Il n'est pas ainsi de Daniel :

Sed hic plena fides hominis pietate Tonantis
Exegit virtutis opus miracula summa.

Dans ce cas, si nous lisons *compescere septem*, il faudra rapporter *jejuno utroque leone* au vers suivant : *Quis petit et vixit...* etc. On ne peut évidemment supposer que le poete présente Daniel en butte, tantôt à deux, tantôt à sept lions.

V. La Résurrection de Lazarre (*gr.* V). — Le dernier groupe nous offre Lazarre ressuscité. Jésus-Christ a les cheveux ras comme le bon Pasteur, les deux seules sculptures où notre artiste observe cette particularité ; quant à la barbe, impossible, à cause des mutilations du visage, de décider s'il en était orné comme le Pasteur. On voit par dessus les deux tuniques de la sculpture précédente le pallium porté à la manière des philosophes et des ascètes. Une extrémité couvrait l'épaule gauche. Le reste rejeté en arrière, venait passer sous le bras droit et allait par l'extrémité opposée rejoindre l'épaule gauche. Ainsi le bras droit et toute cette partie de la poitrine étaient libres : le gauche, entièrement couvert, devait soulever le manteau pour agir. Tel est sur notre marbre le costume du Sauveur. Quant à la chaussure. telle qu'elle apparaît ici, on pourra lire les observations de Buonarotti.

Quand Jésus-Christ est représenté tenant d'une main le bâton, signe de son absolu domaine sur la nature [1], et de l'autre un livre, représentation assez ordinaire, il est dans l'acte d'accomplir le miracle.

La résurrection de Lazarre est le symbole de la résurrection des corps au dernier jour, ainsi que le déclarent les saints Pères : *Ut futuræ resurrectionis, specimen præstaret.* C'est le cas de rappeler les vers composés par le pape saint Damase pour la future inscription de la tombe. Rien ne saurait mieux appuyer notre interprétation.

Solvere qui potuit Lazaro sua vincula mortis
Post tenebras, fratrem post tertia lumina solis
Ad superos iterum Marthæ donare sorori
Post cineres Damasum faciet quia surgere credo.

On s'attachait d'autant plus à affirmer et proclamer la résurrection de la chair que les gentils s'obstinaient davantage à la nier : *In nulla re, tam vehementer, tam pertinaciter, tam obnixe et contentiose contradicitur fidei christianæ, sicut de carnis resurrectione.* Plusieurs philosophes païens avaient admis l'immortalité de l'âme, mais, ajoute saint Augustin, quand nous en venons à enseigner la résurrection des corps, nous rencontrons une répulsion entêtée. Sur notre marbre. le tableau de Lazarre a un sens purement docrinal. l'artiste veut simplement exposer aux regards du fidèle

[1] « Il est remarquable que, sur d'autres monuments d'une époque postérieure, on trouve la croix au lieu du bâton ou verge, comme si l'artiste avait voulu signifier que dans la loi de grâce, la nature a été assujettie par la puissance de ce signe auguste. » (Passeri, *Sacra eburnea.* tav. XXIV, t. III, des Diptyques de Gori.)

un dogme de la foi : c'est pourquoi il a mis aux mains du Rédempteur la baguette; il lui fait indiquer seulement d'un geste le corps du défunt.

Le visage de la momie ressemble à celui d'un malade en convalescence; le linceul ne le recouvre pas, comme il le faudrait cependant d'après le récit évangélique, mais la tête seule en est enveloppée, particularité peu observée par les artistes. Le reste du corps est entouré de bandelettes qui serrent le linceul. L'usage d'envelopper de la sorte les cadavres, comme on enveloppe le petit enfant, fut commun chez les Égyptiens, les Juifs et les premiers chrétiens, qui adoptèrent leur manière d'ensevelir les morts. Les archéologues ont longuement exposé tout cela. Une étude attentive de divers monuments m'a amené à en remarquer quelques-uns où Lazarre est représenté debout sur le seuil du monument : il est enveloppé de bandelettes, mais on aperçoit comme deux ailerons qui s'en détachent : on dirait une chrysalide. Si toutes les momies n'offrent pas cette particularité, néanmoins la manière dont les bandelettes l'enveloppent lui donnent cette ressemblance. Or, si l'usage d'ensevelir les morts de la sorte est fort ancien, il ne l'est pas moins de représenter l'âme ou la *psyché* par les ailes du papillon.

Les chrétiens voulurent donc, en reproduisant la scène de Lazarre, signifier que le corps brisera au dernier jour les liens qui l'enveloppent : cette idée de résurrection est manifeste quand l'artiste ajoute les deux ailerons à la momie. Les saints Peres, au reste, ont aimé à reproduire l'image de la chrysalide en exposant le dogme de la résurrection de la chair : on peut lire, à cette occasion, un long et magnifique passage du grand saint Basile.

Notre sarcophage ne laisse voir que le frontispice de l'édicule de Lazarre : l'artiste a eu soin cependant de placer à l'angle trois tuiles superposées pour marquer le toit et la suite de l'édifice. D'ordinaire, les monuments placent le frontispice au-dessus d'un long escalier, ce qui suppose l'édicule construit sur un soubassement. Le frontispice se compose seulement de deux colonnettes supportant un tout petit fronton, selon la manière des anciens artistes qui se bornaient à représenter la partie principale et plus apparente de tout l'édifice, comme l'ont déjà remarqué plusieurs archéologues pour les monuments profanes.

Ma conviction est que notre artiste ne s'est nullement proposé de représenter le monument dont parle l'Evangile, mais une de ces constructions élevées à la gloire des saints martyrs et dont leurs actes font si fréquemment mention. Je citerai pour mémoire celui de saint Boniface. Nous lisons dans les actes du saint martyr qu'Aglaé éleva en son honneur un monument digne de l'athlète du Christ : *euktèrion oïkodomèsasa oïkon*.

Ces paroles mentionnent évidemment un édifice élevé au dessus de terre : *oïkodomesasa oïkon* ne peut signifier un monument souterrain, d'autant plus que, d'après les *Actes*, le corps du saint martyr fut déposé en un endroit distant de cinq stades de Rome en attendant que le monument fût construit ; l'édifice devait d'ailleurs servir d'oratoire *euktérion*. On voit un édifice de ce genre sur un sarcophage où le Pasteur chasse les brebis hors du bercail; les archéologues sont unanimes à reconnaître une petite église ou oratoire dans cet édifice. En plusieurs endroits des *Actes* publiés par Ruinart, nous voyons que les païens remplirent souvent de bois et brûlèrent les monuments élevés en l'honneur des martyrs, les oratoires où accouraient les fidèles pour prier. Tout cela indique incontestablement une construction au-dessus du sol. Nous sommes donc autorisés à penser que les artistes, en traitant le sujet de Lazare, ont voulu reproduire ces sortes de monuments ou édicules, assez semblables à ceux des païens.

Pour en revenir à notre marbre, représentons-nous le monument de Lazare tout à fait semblable à ceux dont nous venons de parler, et laissons de côté la tourelle massive, construite, comme le monument, en pierres de grand appareil. Je dis *massive*, car non-seulement elle ne laisse entrevoir aucune ouverture dont on puisse même soupçonner les traces; mais elle a, en outre, sa partie supérieure conique, qu'on ne saurait assimiler à une toiture, construite également en énormes pierres carrées. La tourelle n'est donc pas un monument et elle est d'ailleurs détachée de l'édicule. De là, pour moi, j'en conviens, une certaine hésitation à m'expliquer, à première vue la signification d'une telle particularité, surtout à défaut d'autres monuments dont la comparaison me semble nécessaire en pareille rencontre. Il faut donc m'en tenir aux inspirations du bon sens naturel, sauf à étayer mon opinion de quelque autorité plausible. Je suis porté à regarder la tourelle comme un symbole de l'Église triomphante. Dans le *Pasteur* d'Hermas nous voyons longuement racontée la vision qu'il eut d'une tour construite en pierres carrées : les pierres figuraient les âmes des élus, leur assemblage formait la tour, et celle-ci était l'Église triomphante [1]. Au reste, je serais infini si je voulais énumérer les nombreux témoignages des saints Pères qui aimaient à présenter sous le sym-

[1] On lit dans la *Civilta cattolica*, 2 mars 1872, un intéressant article sur le cimetière chrétien de Naples. Il y est fait mention de la *Tour* peinte dans le *cubiculum* de S. Agrippinus, peinture d'une haute antiquité. J'y note ces paroles : « On voit une tour représentée, trois vierges sont occupées à la bâtir. Sujet emprunté à la fameuse vision d'Hermas que nous lisons dans le livre intitulé : *Le Pasteur*.

bole d'une tour la Jérusalem céleste, patrie des bienheureux. Je crois mon explication plausible, d'autant plus que ce symbole est uni à la résurrection de Lazare : or, la résurrection des justes est l'entrée dans le séjour de la béatitude. L'artiste avait largement développé l'image de l'Église militante; ne devait-il pas symboliser aussi, au moins par quelques traits, l'Église triomphante? Au reste, notre monument est tout empreint de ce haut symbolisme qu'on trouve aux premiers siècles de l'Église.

P. MINASI.

L'ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE

DE PISE

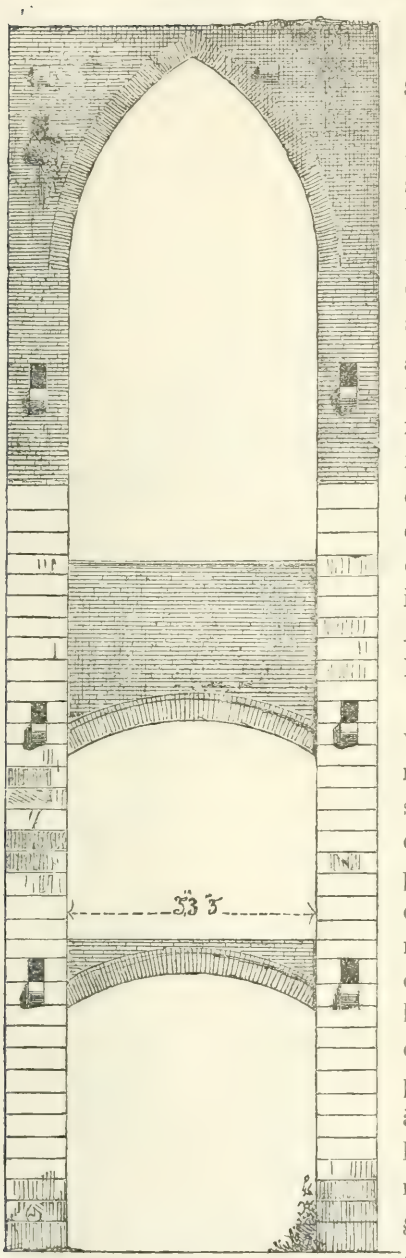
Avant le XVe siècle

Si M. Rohault de Fleury a conquis une des places les plus honorables dans le monde savant par ses études iconographiques sur les instruments de la Passion et sur l'Evangile [1], son fils, M. Georges Rohaut de Fleury est en chemin de se faire un nom également recommandable parmi les artistes et les archéologues. Son grand ouvrage sur la *Toscane au Moyen-Age* forme deux volumes in-folio, comprenant 140 planches gravées, accompagnées d'un texte explicatif où se trouvent intercalées d'excellentes gravures. Un autre in-folio de 64 planches, accompagné d'un volume de texte in-8°, est consacré aux admirables monuments de Pise; il traite successivement de l'architecture pisane à sa naissance, à son apogée et à son déclin, de la sculpture et enfin de la peinture. Ces splendides publications, d'un prix nécessairement élevé, ne sont guère accessibles à la masse du public lettré. Aussi M. G. Rohault de Fleury vient-il de résumer et de compléter ses études sur la Toscane, en les restreignant à l'architecture civile et militaire, et cela en deux volumes in-8°, illustrés de nombreuses vignettes [2]. On annonce bien deux volumes d'atlas pour compléter ces études, mais nous supposons que le texte, d'un prix abordable, pourra toujours être vendu isolément.

L'auteur a résumé douze années d'études sous la forme d'une correspondance fictive échangée, vers l'an 1400, entre Raymond du Temple, le fameux architecte du Louvre, et son fils Charles, que Charles V avait tenu sur les fonts de baptême. On voit que c'est ici l'application à un sujet spécial et restreint, de l'attachante forme littéraire adoptée par Barthélemy, dans son *Voyage du jeune Anacharsis;* par F. de Lantier, dans son

[1] M. Rohault de Fleury prépare en ce moment une iconographie de la Sainte Vierge.

[2] *Lettres sur la Toscane* en 1400. Architecture civile et militaire, Paris, veuve Morel, 2 vol. in 8°.



Tour surélevée en briques.

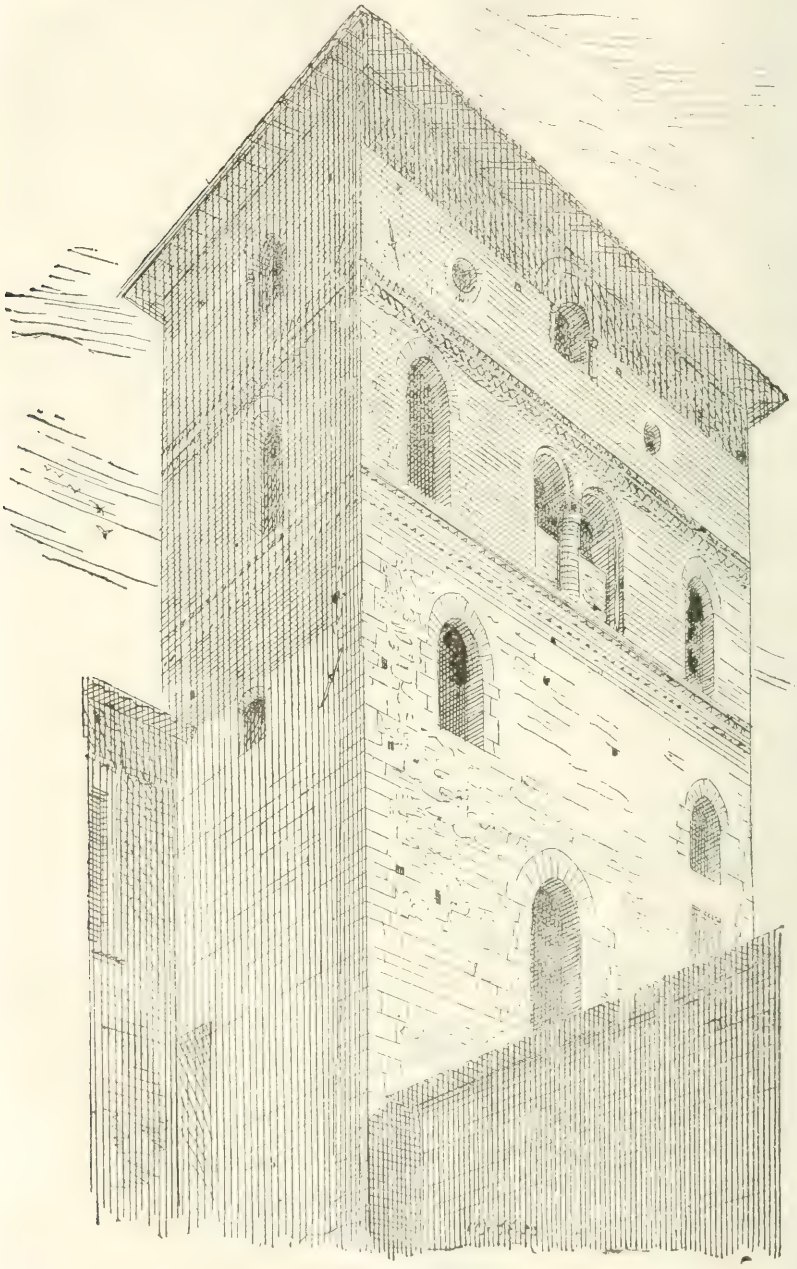
Voyage d'Antenor en Grèce; par Marchangy, dans son *Tristan le Voyageur*, etc.

En 1400, l'art toscan était arrivé à son apogée : c'est alors que florissaient Talenti, Benci di Cione, Paolo Ucello, Lorenzetti, Spinello, Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, etc. : c'était une époque originale de transition entre la raideur gothique et la grâce naissante du XVe siècle. Ce voyage artistique, placé à cette intéressante époque, et dont les récits familiers favorisent la curieuse abondance des détails, commence à Pise et se continue par Lucques, la vallée de Nievole, Florence, le val d'Arno inférieur, le val d'Arno supérieur, Arezzo, le Chiane, Sienne et les Maremmes.

Si le temps et l'espace nous l'avaient permis, nous aurions voulu résumer ces deux volumes, où l'observation personnelle est si sagace, où la science des livres est si complète, comme en témoignent l'abondance et la variété des notes. Mais la nécessité de nous borner nous circonscrira dans la ville de Pise. Nous la choisissons de préférence parce que, bien souvent, elle est sacrifiée par les touristes. On a hâte d'arriver à Florence, on consacre quelques heures rapides aux quatre monuments de la grande place, et on néglige une foule d'édifices, d'antiquités et de ruines qui mériteraient pourtant de fixer l'attention.

Pise, comme la plupart des villes de Toscane, était célèbre par le nombre de ses tours, les unes en briques, les autres en petites pierres mal

équarries, quelques-unes présentant de leur base à leur sommet un parement continu de pierres de la Verruca. Ces tours, élevées par des particu-

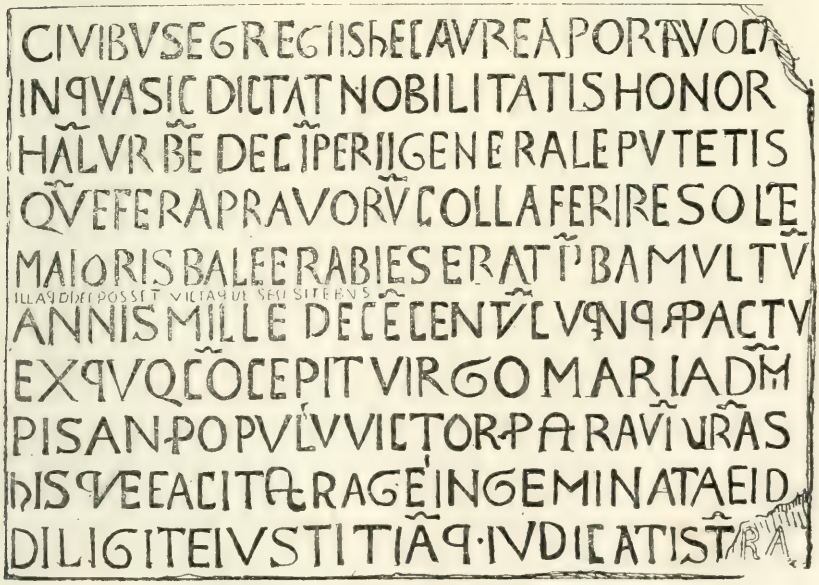


Tour des Appezzinghi.

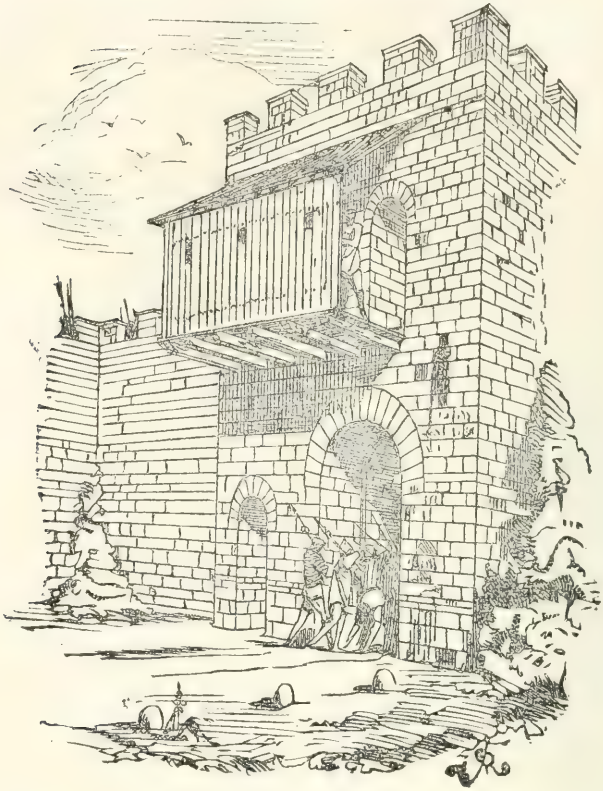
liers, fournissaient des armes aux guerres civiles : aussi y avait-il tout un code spécial érigé contre elles, contre leur trop de surélévation et les engins dont on les meublait. La loi dut souvent intervenir au sujet des ponts qui, en unissant plusieurs tours, privaient les voisins de lumière et de sécurité. Les prisons gardaient leurs captifs dans des tours : celle qui portait le nom *della fame* fut construite par Ruggieri, pour y renfermer Ugolin et ses enfants. Immortalisée par les vers du Dante, elle n'est plus connue aujourd'hui que par un ancien dessin.

« Avant que la rage des Raspanti et des Bergolini, écrit Charles du Temple, n'ait étouffé l'art des Pisans en même temps que leur patriotisme, on voyait ici une école de briqueteurs bien supérieure à celle qui de nos jours fait la gloire de Bologne. La finesse des joints, la dureté du mortier, la taille des parements extérieurs, la sévérité et le bon goût des ornements, toutes ces qualités sont rappelées par les monuments que nous a laissés cette industrie oubliée. La tour du palais Upezzinghi me paraît le meilleur modèle qui nous en soit resté ; sur un ferme soubassement de pierre se dresse l'architecture de terre cuite avec ses formes sobres, ses colliers de lozanges, sa fenêtre jumelée que sépare en deux une colonne et un ingénieux chapiteau formé de briques moulées ; tout cela est simple, mais relevé par le charme singulier que le soin de l'appareil prête toujours à un édifice. »

Les ruines de la *Porta Aurea* nous donnent un spécimen architectural de



Inscription commémorative de la Porta Aurea.



Vue de la Porta Aurea restaurée.

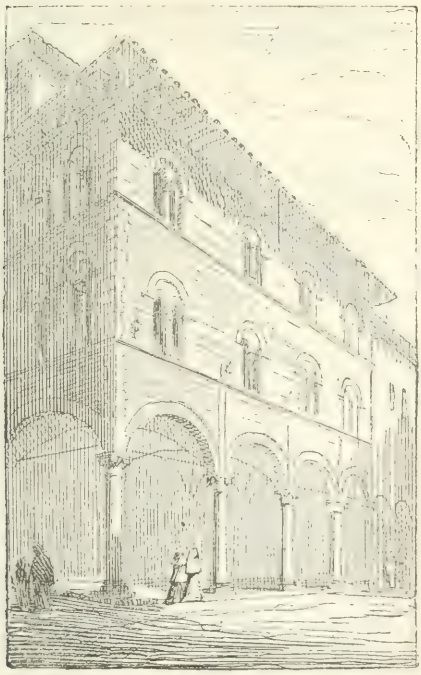
la décadence romaine : on y remarque la perfection des joints, l'extrados des voussoirs et une certaine irrégularité dans l'appareil. Après cette porte, qui servait d'arc triomphal aux Pisans au retour de leurs victoires maritimes, les murailles se prolongeaient parallèlement à l'*Arno* et suivaient son cours sur une longueur d'environ 80 bras. On prétend que jusqu'au XIIe siècle, elle fut environnée de deux enceintes différentes, et qu'elle formait trois quartiers : la vieille ville, le bourg et le *forisporte*. De plus vastes murailles d'enceinte furent construites plus tard pour protéger le Dôme, érigé en 1118, et le Baptistère, construit en 1155. Non contente de cette armure de pierres, Pise a cherché, par des fortifications extérieures, à repousser l'approche de l'ennemi par des châteaux d'avant-garde. Elle en possédait 554, alors qu'elle était au faîte de ses grandeurs et qu'elle étendait sa domination depuis l'île de Corvo jusqu'à Civitta-Vecchia, et qu'elle possédait la Sardaigne, la Corse, l'île d'Elbe, Pianora, Capraia, Gorgone, Giglio et Montecristo. Les fortifications suburbaines étaient de

deux sortes : les *castelli*, construits par les anciens seigneurs ou par la République sur des montagnes, et les *terre murate*, placées ordinairement dans les plaines et qu'on peut comparer aux colonies dont les Romains garnissaient les frontières barbares.

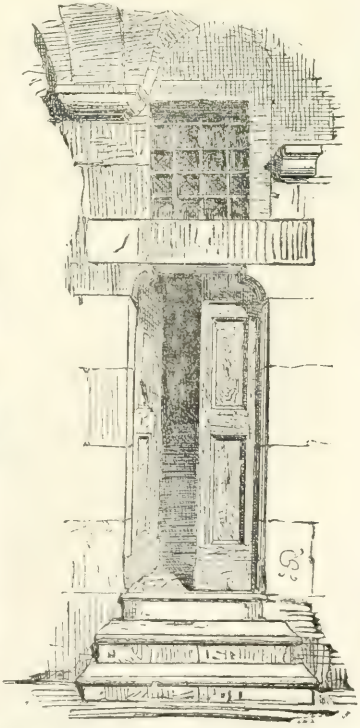
L'Arsenal, reconstruit à la fin du XIIIe siècle, se trouvait en communication avec la mer et était défendu par une citadelle. C'est au premier étage, dans deux salles voûtées, qu'étaient contenues les amas d'armes et les machines de guerre. Les cales de Pise, plus nombreuses que vastes, ne pouvaient recevoir que des galères de petite dimension; les plus grands navires restaient dans la baie.

La place *delle Fabriche maggiori* offrait un majestueux assemblage de monuments : le *Pallazzo vecchio*, dont le soubassement en pierres se composait de plusieurs arcades ogivales avec voûte d'arête formant portique ; le palais des *Anziani*, dont le campanile était presque aussi célèbre que le Dôme et la Tour penchée; le *Palazzo pretorio*, témoin des crimes d'Ugolin ; le *Palazzo della Giustizia*, dont la majestueuse sévérité était bien en harmonie avec sa destination.

Les vieux palais, en forme de tours, caractérisent l'ancienne époque ;



Maison du Borgo Nuovo.



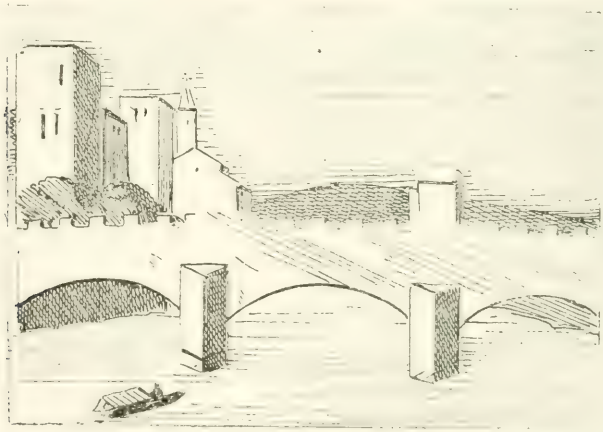
Entrée d'une maison sous les arcades du Borgo

plus tard on recourut à l'usage plus commode des portiques ; en général, les arcades du rez-de-chaussée étaient surmontées de deux étages avec logettes ogivales; un escalier droit partait du portique et conduisait aux étages supérieurs. « Lorsque les constructeurs, écrit Charles du Temple, trouvent trop dispendieux l'emploi du marbre, ils ont recours à une méthode qui leur permet une décoration plus riche, mais plus grossière ; ils emploient la terre cuite et moulent leurs ornements. Le *Lung'Arno* nous offre encore un exemple remarquable de ce genre de façade sur un palais situé entre le *Ponte-Vecchio* et le *Ponte-Nuovo*. Si cette surcharge d'ornements, cet amas de feuilles, de figurines, d'oves, de raies de cœur, entraînent une confusion regrettable, il n'est pas moins juste d'avouer que cette richesse orientale, ce goût insatiable de décorations, ne manquent pas de charme. »

Le marché aux grains était flanqué de deux tours, destinées à le mettre à l'abri des émeutes; il était placé sous la protection de la Vierge par la présence d'un sanctuaire dédié à Sainte-Marie de la Neige.

Les portes devaient avoir une importance toute particulière dans une ville traversée par un fleuve aussi torrentueux que l'*Arno*. C'est près du *Ponte-Nuovo*, commencé en 1182, que fut érigée la charmante église de *de Santa Maria della spina*. On sait qu'un marchand pisan ayant rapporté un fragment de la couronne d'épines de Notre-Seigneur, lui construisit ce délicieux reliquaire que Jean de Pise devait agrandir plus tard et enrichir de magnifiques ciselures de marbre.

C'est au *Ponte al mare* que l'Arno offrait le plus d'eau au mouillage



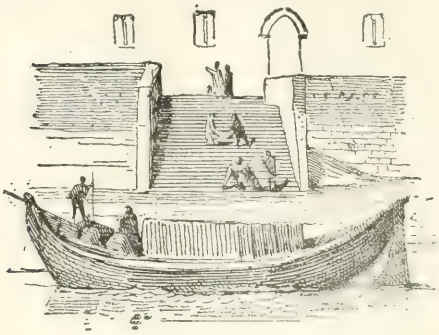
Ponte al Mare.

des navires. Ses parapets étaient munis de créneaux pour que les archers pussent s'y poster au besoin.

M. G. Rohault de Fleury nous donne de curieux renseignements sur les murs de quais qui reliaient les ponts et endiguaient l'*Arno*. « Ces quais, nous dit-il, n'ont pas été construits d'un seul jet et leur érection s'est continuée lentement à travers les siècles et au milieu des exigences les plus diverses. Aussi n'offraient-ils pas une courbe continue, mais une multitude de saillies, de retraites, d'encorbellements dont on ne peut plus expliquer aujourd'hui les motifs, et dont on se console par leurs effets pittoresques. Dans l'origine, ils furent formés par les propriétaires des maisons riveraines, sans souci des dimensions adoptées pour les voisins, et dans le seul but d'élargir les abords de leur demeure. On comprend déjà quelle cause d'irrégularité ce dût être, et cependant ce ne fut pas la seule. Il arriva souvent, quand l'activité de Pise multiplia le mouvement dans les voies publiques, que la largeur primitive parut trop exiguë; on y remédia en scellant dans les murs des corbeaux de pierres et en recourant au mode de l'encorbellement qui, sans gêner le cours du fleuve, fait gagner un terrain précieux de deux ou trois bras. D'autres fois on construisait dans le même but, comme en face de San-Sepolcro, une série d'arconcelles; d'autres fois encore, lorsque la ligne irréguliére du quai ne correspondait pas au palais qu'on élevait derrière, afin de rendre le passage parallèle à la façade, on élevait de petits arceaux qui rachetaient la différence. »

Les habitants de Pise empiétaient non-seulement sur le fleuve, mais ils étaient fort enclins à joindre à leurs maisons des constructions parasites qui gênaient la libre circulation des rues. De là vient cette formule du serment que prêtaient les consuls en 1286 : « Nous promettons de signaler sur les deux rives de l'*Arno* et dans les endroits adjacents les constructions illégales dans les limites de trois perches, à partir des murs pour les maisons qui n'ont pas de colonnes, et des colonnes pour les maisons avec portiques, c'est-à-dire les loges, retraites, toits, baraques, comptoirs, obstacles quelconques qui s'y rencontrent; nous rapporterons les métiers et trafics auxquels on s'y livre. Nous noterons dans les limites des trois perches, les tentes, toits, escaliers, gargouilles, perches faisant obstacle à la circulation, qu'on y a amassés; nous chercherons les auteurs de ces embarras et les troubles qui peuvent en résulter pour la cité. » La charge d'édile n'était pas alors une sinécure, et l'on voit par la subtilité des règlements municipaux combien on cherchait de détours pour en éluder les prévisions.

Les édiles de Pise s'appliquèrent surtout à prémunir de tout obstacle les descentes au fleuve, si utiles pour le commerce : ses nombreux escaliers en pierre étaient ordinairement construits aux frais de ceux qui devaient le plus en profiter.



Escalier du Lung'Arno.

M. G. Rohault de Fleury donne des renseignements sûrs et précis sur l'architecture navale des Pisans, sur leurs établissements de bains, sur le dallage des rues, sur les hôpitaux, etc.; au lieu de le suivre dans ces multiples détails, nous préférons donner la date des anciens monuments civils et militaires de Pise.

Murailles urbaines, 800, 1153.
Citadelle, 1406.
Place des Anziani, 1338.
Palais des Anziani, 1286.
Palais du Podestat, XIIIe siècle.
Nouv. palais du Podestat, XIVe s.
Horloge publique, XIVe siècle.
Ponte Vecchio, 1046, 1383.
Ponte Nuovo, 1182, 1332.
Ponte della Spina, 1262.
Ponte al Mare, XIIIe siècle.
Marché aux grains, 1346.
Marché de Cavali, 1346.
Marché actuel, 1153.
Fonte San Stephano, 1154.
Fonte de Borghono, 1298.
Hôpital de la Miséricorde, 1053.
— de' Trovatelli, 1218.
— Santa Chiara, 1257.
— de' Pellegrini, 1336.

Les hautes considérations générales que fait l'auteur sur la Toscane, s'appliquant nécessairement à la ville de Pise, nous allons terminer cet article par le résumé général de ces deux volumes.

Deux grands partis, pour des causes diverses et compliquées, ont absorbé toutes les factions politiques. Deux camps derrière lesquels se retranchent toutes les convictions, toutes les haines, toutes les vengeances : les Guelfes et les Gibelins, le Pape et l'Empereur, la liberté ou le despotisme, les communes ou les seigneurs. L'architecture suivit la politique dans ce double courant. Lors de la formation des communes, les Grands habitaient encore la campagne, et se retranchaient dans les donjons inexpugnables pour échapper aux pillages si fréquents à cette terrible époque, ou pour dominer les républiques naissantes exclusivement composées

de paysans et d'artisans. Tandis que les villes satisfaisaient au besoin du commerce, de l'industrie et de l'agriculture, en s'établissant au fond des vallées, les nobles choisissaient les cîmes les plus élevées, les roches les plus inaccessibles pour y asseoir leurs demeures. Ces châteaux, vrais nids d'aigles, dont les ruines dentellent encore de leurs pierres grossières les sommets des Apennins, forment la première phase de l'architecture gibeline.

Les gens de la plaine, pour défendre leurs nouvelles franchises et leurs travaux contre les entreprises des seigneurs montagnards, se créèrent un gouvernement et des consuls, dont ils furent aussi fiers que les contemporains de l'antique Brutus ; ils s'enveloppèrent de murailles urbaines, fortifièrent leurs portes, battirent même des citadelles. Ce fut l'origine de l'architecture guelfe.

Ces deux éléments devaient bientôt se rapprocher et ces deux architectures se toucher sans se mêler.

La guerre entre les donjons ruraux et les cités devint incessante ; les consuls, que la veille avait vus simples artisans, furent transformés en généraux par leur patriotisme ; ils poussèrent la lutte avec tant d'énergie, qu'au bout d'un siècle les châteaux étaient presque tous conquis, soumis, souvent même rasés.

A cette époque, les communes reçurent les nobles dans leurs murs et leur permirent d'y construire des palais. Ces palais, au lieu de simples habitations, prirent bientôt le caractère de véritables forteresses, avec créneaux, machicoulis, plates-formes, tours gigantesques et réduits militaires ; ils furent munis de prisons et d'oubliettes ; leurs balcons, sous prétexte d'agrément, constituaient des machines de guerre en permanence. L'architecture gibeline, prenant le droit de cité parmi les républiques du XIIe siécle, entrait ici dans sa seconde phase.

Dès lors, les villes ne connurent plus un instant de repos ; elles virent leurs enceintes transformées en un champ de bataille d'autant plus affreux qu'il était clos et étroit, leur gouvernement méprisé et leurs lois foulées aux pieds par ces hôtes orgueilleux. Les consuls créés pour porter la guerre hors des murs, sentaient la faiblesse de leur pouvoir et la lenteur de leur action pour étouffer un ennemi intérieur : ils durent céder la place à un nouveau magistrat, qu'on appela le *Podestat*, afin de résumer sa mission dans un titre qui signifie la *puissance* personnifiée. Le Podestat saisit l'autorité absolue. Sequestré du monde comme un religieux, privé des joies de la famille, du commerce de ses amis, choisi dans une commune étrangère, il domina toutes les faiblesses pour les protéger, il devint le patron des petits, des désarmés, des opprimés : sa verge de commandement

fut l'égide des pauvres, le sceptre terrible devant lequel tremblèrent les riches et les puissants. On logea d'abord ce dictateur populaire dans des demeures privées et on loua une tour dont on fit son beffroi. Bientôt ces résidences temporaires, soumises aux changements de baux, aux caprices des particuliers, peu commodes, indignes de toute façon d'une si haute destination, furent remplacés par les palais publics. L'architecture guelfe, inaugurée pour les remparts, reçut ainsi, de la satisfaction de ces nouveaux besoins, le second degré de développement et atteignit l'apogée de sa prospérité.

On vit alors, au centre de ces cités pittoresques, s'élever des palais grandioses dont le front crénelé dépasse tous les alentours; au milieu des forêts de tours seigneuriales, surgir des tours plus hautes, plus fortes, plus fières, symbole de la force légale et de la justice. Cette architecture triomphante, dont les monuments sont ceux de la victoire définitive des Guelfes, appartient presque exclusivement à la seconde moitié du XIIIe siècle.

L'architecture féodale et gibeline, à partir de ce moment, fut irrévocablement condamnée. Dans les villes ou le gibellinisme conservait quelques racines et dans lesquelles on permettait encore de restaurer les tours démantelées, les nobles relevèrent les étages supérieurs en briques grossières, ou réparèrent en nouvelle maçonnerie les brêches des révolutions ou les ruines du temps : ainsi on s'étonne, notamment à Pise, d'apercevoir des fragments d'arcades de la plus belle construction oubliés dans une muraille mal briquetée. L'âge féodal s'écroule alors de toutes parts comme ces édifices ; toute la vie, toute la gloire, tous les efforts de l'art se rencontrèrent au palais communal. Chaque triomphe guelfe est marqué par la fondation ou l'embellissement d'un hôtel de la ville. Désormais les forteresses intérieures, quand elles ne sont point abattues, sont aussi soumises que les vieux châteaux des montagnes; l'architecture domestique n'est pas anéantie, mais seulement transformée par cette révolution ; elle devient plus élégante, plus civilisée, et dépouille les formes trop rudes des anciens temps.

Le triomphe des Guelfes et la division des territoires politiques sont le double secret de la merveilleuse prospérité des arts, et le jour où, cédant à la fatale décadence des choses terrestres, ces ressorts se détendent, nous voyons les arts s'incliner sur cette pente rapide. Les symptômes qui annonçaient un tel déclin se multiplient. La démocratie, n'ayant plus d'ennemis intérieurs, devient conquérante; elle foule aux pieds l'indépendance des républiques, cette gloire du parti guelfe, et absorbe l'autonomie des faibles; les petits centres cèdent chaque jour à cette force attractive, et ten-

dent peu à peu vers un centre unique où l'art finira par s'ensevelir. Les communes perdent toute activité, la sève se retire peu à peu des branches, elle n'alimente plus que Florence qui absorbe alors tous les génies et tous les chefs-d'œuvre.

M. Rohault de Fleury, guidé par ces grandes lignes historiques qu'il trace avec un jugement si sûr, divise l'architecture toscane en six étapes correspondantes aux six époques de l'histoire.

Première époque. — Architecture gibeline extérieure : *Châteaux.*

Deuxième époque. — Origine de l'architecture guelfe : *Murailles urbaines.*

Troisième époque. — Architecture gibeline extérieure : *Tours seigneuriales.*

Quatrième époque. — Triomphe et apogée de l'architecture guelfe : *Palais publics, tours communales.*

Cinquième époque. — Déclin et transformation de l'architecture gibeline : *Surélévation des tours en briques, loges, palais ornés.*

Sixième époque. — Concentration et décadence de l'architecture guelfe, sous l'action ambitieuse des grandes communes et le despotisme des seigneurs souverains : *Citadelle, palais seigneuriaux.*

M. G. Rohault nous paraît avoir complétement épuisé son sujet, en traitant, de main de maître, de cet art toscan si admirable par l'harmonie de son ordonnance, l'ampleur de ses masses, par son heureux mélange de majesté et d'élégance; étrusque par le souvenir, quelquefois byzantin ou arabe par l'imitation, et s'épanouissant enfin sous la puissante énergie du souffle chrétien. Pourquoi M. G. Rohault de Fleury ne choisirait-il pas Rome pour sujet de recherches analogues? On a largement étudié les ruines romaines de la Ville éternelle, ses antiquités chrétiennes, ses monuments religieux, ses chefs-d'œuvre de la Renaissance; mais on n'a point approfondi l'histoire de son architecture civile et militaire du moyen-âge. Nul n'y serait plus préparé et plus expert que le savant auteur des *Lettres sur la Toscane*, car il apporterait dans ces nouvelles études la même sagacité historique, le même esprit d'observation, la même science professionnelle, le même style, tantôt familier et dégagé, tantôt élevé et éloquent, et, disons-le aussi, ce profond sens chrétien qui est chez lui un noble héritage de famille.

L'abbé J. CORBLET.

LES SILEX DE WAGNONLIEU

Près Arras

L'exploration des terrains compris entre la Cité et la Scarpe, notamment aux alentours du village de Wagnonlieu, a fourni à M. le capitaine du Génie, Gustave Dutilleux, attaché à la Place d'Arras, le sujet de recherches fort intéressantes. Une feuille locale en a bien touché quelque chose il y a six mois, mais son laconisme, joint à de nouveaux renseignements qui me sont arrivés depuis, m'engage à soumettre aux lecteurs de la *Revue* un résumé des investigations de l'honorable officier.

Dans une terre, vierge de tout dépôt de cailloux et où l'argile se rencontre jusqu'à cinq ou six mètres de profondeur, M. Dutilleux a trouvé, jonchant la surface du sol, une multitude de silex bruts ou taillés si grossièrement qu'on s'en aperçoit à peine; leur nombre est assez grand pour qu'ils servent, depuis longues années sans doute, à l'entretien des voies de communication. Ces silex, soit pointus, soit tranchants, semblent avoir été choisis à dessein ; car *tous*, sans exception, montrent au sommet une encoche naturelle plus ou moins creuse ; en outre, l'une des faces est généralement plane. Or, si l'on applique la paume de la main contre le côté dressé, en insinuant l'index dans l'encoche et en serrant les doigts, on est en possession de l'arme terrible dite *coup de poing*. Aiguë ou tranchante, cette arme, maniée par un bras vigoureux, devait occasionner des blessures dangereuses; elle a pu toutefois convenir à l'usage de femmes et d'enants, car certaines, à l'emploi, sont entièrement recouvertes par la main d'un homme de taille ordinaire.

D'autres silex, du même genre et de la même provenance, se rencontrent en nombre relativement moins considérable ; ils ont la forme d'un cœur ou d'une grosse flèche triangulaire à ailerons, sans trace de pédoncule.

Peut-on reculer de pareils engins à supposer que ce soient réelle-

ment des engins — jusqu'aux époques dites préhistoriques? Non, certes, puisqu'ils affleurent le sol au lieu d'être enfouis, et qu'on a ramassé parmi eux les objets les plus disparates : des fragments de silex taillés ou polis; la queue d'un tenon en bronze antique (?); les débris d'une jugulaire d'infanterie, modèle usité du premier empire à 1840; une enseigne de pèlerinage en cuivre jaune de fabrique moderne, dont la face offre l'image d'un diacre martyr à l'exergue ...LEONAR..., l'avers une croix ancrée où l'on distingue encore C. S. ND. MB. (le reste est fruste), cantonnée des lettres C. S. P. B., *Crux sancti patris Benedicti.*

Doit-on admettre qu'un pur hasard ait éparpillé nos silex sur un terrain d'où la pierre est totalement absente? Pas davantage; aucun éboulement naturel ne s'est produit dans cette plaine unie, trop élevée d'ailleurs pour que les eaux y aient amené du gravier.

Qui donc alla extraire des carrières environnantes ces silex choisis? Qui donc les sema aussi nombreux que les étoiles dans un espace restreint? L'homme évidemment, poussé par un besoin d'attaque ou de défense.

Sur un emplacement qui semble avoir appartenu à l'enceinte du primitif Arras, les Gaulois, nos ancêtres, ont-ils résisté à César; les Gallo-Romains du IVe siècle ont-ils combattu l'invasion germanique; les *Jacques* du Moyen-Age ont-ils lutté contre leurs seigneurs avec une arme d'occasion? L'avenir nous l'apprendra peut-être.

En attendant, les découvertes de M. Dutilleux ont un résultat immédiat qu'il importe de signaler; elles pourraient fournir de nouveaux arguments à la thèse soutenue par M. F. Chabas avec la rigueur d'une démonstration géométrique. Dans son remarquable ouvrage — *Études sur l'antiquité historique d'après les sources égyptiennes et les monuments réputés préhistoriques* — l'éminent égyptologue de Châlon-sur-Saône prouve que l'Égypte et les contrées adjacentes, en possession de l'industrie des métaux à l'aube d'une civilisation voisine du Déluge, ont toujours employé les outils en pierre parallèlement aux objets de métal, et que diverses peuplades de la Péninsule arabique suivent encore aujourd'hui les mêmes errements. Conséquence logique et forcée : les trouvailles de l'*âge de la pierre* n'ont pas l'antiquité qu'on leur attribue; elles ne remonteraient vraisemblablement pas plus haut que les temps historiques.

Les opinions émises par M. Chabas, dont personne n'oserait contester la science et le talent, gênent singulièrement certains apôtres de la doctrine matérialiste; ne sachant que répondre à des raisons qui leur tombaient dru comme grêle, voici ce qu'ils ont imaginé pour se tirer d'affaire : un écrivain, un *savant*, a eu l'aplomb d'imprimer les lignes suivantes :

« M. Chabas, de Châlon-sur-Saône (on aurait pu ajouter, *Correspondant de l'Institut*), se prononce encore plus nettement que M. Lepsius. Pour lui, il n'y a ni âge de bronze, ni âge de pierre, ni temps préhistoriques, pas plus en Europe qu'en Égypte. M. Chabas est un savant du plus grand mérite, et il se devait à lui-même de soutenir une thèse contraire à la nôtre avec scrupule et gravité. Il a dû comprendre sa faute, CAR IL A RETIRÉ SON LIVRE DU COMMERCE AVEC LE PLUS GRAND SOIN. *Nos lecteurs ne pourraient pas se le procurer....* Quant à notre REVUE, M. Chabas ayant *supprimé* son livre, ELLE N'AJOUTE RIEN A CETTE CONDAMNATION PRONONCÉE PAR L'AUTEUR LUI-MÊME. » *Matériaux pour servir à l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, t. V, liv. 1. p. 25. Toulouse, 1874. — L'*Égyptologie*, 1re année, n° 9, p. 70. Châlon-sur-Saône, septembre 1874.)

La manœuvre est commode et ne s'était pas renouvelée depuis les temps où l'on faisait brûler un livre par la main du bourreau. Il appartient aux libres-penseurs de la remettre en pratique. Malheureusement pour les rédacteurs de la Revue toulousaine, le public lettré n'a pas été de leur avis ; à une première édition de l'ouvrage de M. Chabas, enlevée en six semaines, une seconde a immédiatement succédé qui, à son tour, en appelle une troisième.

On ne nomme pas le coupable de la charmante espiéglerie que je signale à mes lecteurs ; c'est fâcheux : le soupçon pourrait atteindre un innocent qui n'a jamais trempé sa plume dans pareille encre. C. L.

L'EXPOSITION DE LILLE

SEPTIÈME ARTICLE *

XVII.

Déjà, dans plusieurs de nos visites précédentes, nous avons étudié bon nombre de peintures. Peut-être ferons-nous bien maintenant de reprendre cette étude et de voir, dans chacune des salles, ce qu'il y a de plus remarquable sous ce rapport.

Dès la seconde salle nous trouvons ample matière à notre examen.

Voici, en effet, un tableau bien authentique de Van Dyck. Il appartient aux hospices de Lille. M. Aimé Heuzé de l'Aulnoit, dans un travail spécial (in-4° de 8 pages, 1873), en a raconté la curieuse histoire et donné la description. Le grand peintre paraît avoir produit cette œuvre avant son voyage d'Italie, vers 1621. Ce tableau est une *Adoration des Bergers*. Tout à côté vous voyez un *S. Bruno* remarquable par sa grande expression de piété ; il fait aussitôt penser à Lesueur. Puis ce sont deux sujets mystiques : *l'Épouse du cantique des cantiques*, *le Couronnement de la Ste Vierge,* peintures sur bois, XVIe siècle, appartenant à l'Eglise de Rœulx. Ce n'est plus l'école du Moyen-Age, ce n'est pas encore la Renaissance.

Si nous passons dans la quatrième salle, la salle des émaux peints et de la tapisserie de Judith, nous y remarquerons d'abord ce *Christ en croix*, qui est de Van Ost, et qui appartient à l'Eglise Saint-Jacques de Douai. Nous y verrons encore cette peinture très-fine de l'école flamande, peinture représentant une *Nativité*, et exposée par M. Ozenfant. Là aussi sont deux beaux portraits d'Evêques de Boulogne et de Saint-Omer, et un grand tableau de l'Immaculée-Conception avec tous les emblèmes bibliques, comme on aimait à le faire au XVIe siècle.

Dans la salle suivante est une *Sainte Famille* de Jean Bellin, à M. Paix,

* Voir le n° précédent page 32.

de Douai ; puis une *Prise d'habit de Ste Aldegonde*, par Crayer, qui s'est peint lui-même dans la foule qui assiste à la cérémonie. Ce tableau appartient à M. Queulain, d'Iwuy. Voici encore plusieurs petites peintures très-remarquables, dans ces vitrines qui renferment tant de choses, et qu'il faut examiner, sonder, à loisir.

En effet, c'est encore dans une vitrine que nous trouverons, à la salle suivante, toute une collection de miniatures sur vélin, *les Pères du désert*, à M. Henri Scrive ; toute une autre collection de divers sujets, gouaches dans des cadres italiens, à M. Jules Brame.

Nous pouvons ensuite gravir l'escalier et nous y arrêter avant de pénétrer dans les salles du premier étage. Nous trouvons en effet, aux murs du palier, une galerie de grandes toiles, parmi lesquelles tout d'abord nous pourrons distinguer : le *Christ après la flagellation*, appartenant à l'église d'Avesnes, et les *quatre docteurs de l'Eglise* appartenant à la paroisse de la Madeleine, de Lille.

Déjà, dans une visite antérieure, nous avons examiné la galerie de feu M. Louis Lengiart, exposée dans la première salle de l'étage. Entrons donc maintenant dans ce charmant réduit, où sont tant de merveilles envoyées par M. Gauchez, de Paris.

Voici un magnifique spécimen d'une école ancienne antérieure à Raphaël et offrant déjà des caractères qu'on lui attribue souvent d'une manière exclusive. C'est à étudier avec soin, pour le dessin de la figure de la Vierge, pour le genre du travail pointillé, pour celui des nimbes et des bordures, pour cet admirable fond sans perspective, formé par un rosier, dont le coloris s'harmonise admirablement avec celui du vêtement de la Vierge. Ce tableau de Spinello Arettino, la *Vierge au rosier*, provient de la cathédrale de Sienne, et a été publié récemment dans la *Gazette des Beaux-Arts*, très-belle gravure de M. Flameng.

Voici la *Vierge à l'églantine :* ce tableau de Domenico Ghirlandajo (1449-1498), provient de la salle des Directeurs à la monnaie de Florence. Il a été également publié et gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*. La gravure est de M. A. Didier. C'est encore une admirable peinture, d'un genre un peu plus moderne, et qui marque une nouvelle étape dans ce voyage incessant de la peinture. Le mysticisme a disparu ; cette Vierge est un portrait.

Voici l'*Ange gardien*, par Juan Fernandez Navarrete, dit El Mudo, provenant de la collection Aguado ; l'*Assomption* par Narcisse Diaz de la Penna ; une *Vanitas*, par E. Kollier ; une autre *Vanitas*, par Jan Davidsz, de Heem ; l'*embarquement dans l'arche* et le *sacrifice au sortir de l'arche*, par Murillo.

C'est dans la seconde des salles qui prennent leur jour sur le jardin que nous passerons maintenant, pour y considérer d'abord une peinture sur fond d'or, de l'école flamande, seconde moitié du XVe siècle. Elle appartient à M. Arnould-Detournay, et représente la *Mise au Tombeau*. Nous trouvons ensuite un *Christ après la flagellation* et une *Madeleine* de Van Dyck, à M. Sculfort, de Maubeuge, ainsi qu'un *abbé de Tongerloo*, attribué à Rubens et appartenant aussi à M. Sculfort ; un *S. Philippe de Néri* à M. Ponche, d'Amiens ; une *Adoration des Bergers*, à M. Ignace de Coussemaker, de Bailleul ; un *Christ mort, sur les genoux de sa mère*, attribué au Caravage, à M. Roger, d'Amiens ; et plusieurs autres.

Déjà nous avons examiné attentivement les tableaux tout-à-fait hors ligne de la salle suivante : la Conversation, la Pietà, la Messe de S. Grégoire, etc., toutes œuvres sur lesquelles nous n'avons pas à revenir aujourd'hui, si ce n'est pour les regarder encore en passant et leur dire, bien à regret, adieu. Là encore se trouvent le *S. Pierre*, de Gérard Dow, à M. Wavrin, de Douai, et la *Mise au tombeau*, à M. Denis du Péage, de Lille.

Dans la salle suivante, nous pouvons encore distinguer plusieurs bonnes peintures : une *Descente de croix*, école de Rubens, à l'église de Bouvignies ; *Les saints invoqués contre la peste*, école vénitienne, peut-être de Pierre de Cortone, à M. Ch. Bonnel, de Cambrai ; un autre tableau attribué à Franck, appartenant à M. de la Chaussée, Lille ; une *Descente de croix*, par Van Mol, à M. Maréchal ; deux tableaux de Solimène, aux Dominicains de Paris.

Traversons la salle des Ivoires et arrêtons-nous dans la suivante ; nous serons en présence des beaux tableaux de M. Maréchal père : *S. Charles Borromée* communiant les pestiférés ; *S. François en oraison*, école hollandaise, François Miéris ; *la Sainte Famille*, école vénitienne ; une autre *Sainte Famille*, signée Janneck F. C. Nous avons ensuite à examiner *l'Annonciation*, par Philippe de Champagne, à M. Bonnel de Cambrai ; le beau *Portrait de Fénelon*, de Vivien, et le *S. Pierre d'Alcantara*, de Zurbaran, à M. Queulain, d'Iwuy. Là encore nous trouvons un tableau attribué à Carrache ou à son école, *La Ste Vierge allaitant l'enfant Jésus*, tableau appartenant à M. Boca, de Valenciennes ; le beau portrait d'un *abbé de l'ordre de Prémontré*, par Eustache Restout, à M. l'abbé Baron, de Paris ; une *Vanité* peinte par Bailly, maître dont on ne connaît que deux tableaux : celui-ci a été reproduit par Ch. Blanc dans l'histoire des Peintres ; il appartient à M. Ign. de Coussemaker.

Nous voici maintenant dans une salle toute décorée, ou peu s'en faut, par

les tableaux de feu M. Charles-Marie Lenglart, de Lille. Tous sont remarquables : signalons surtout cette collection rare d'œuvres représentant ce beau sujet si souvent choisi par les grands artistes : *la Sainte Famille*, ou bien *la Sainte Vierge avec l'Enfant-Jésus.*

La Sainte Vierge et l'Enfant-Jésus.— Jésus-Enfant dort sur le sein de sa mère. Attribué au Corrége. Peinture sur bois.

Sainte Famille. — Elle se compose de Jésus-Enfant, Marie, Joseph et S. Jean-Baptiste. La scène est dans l'intérieur d'un ancien palais ; S. Joseph monte des marches, au second plan. Tableau sur bois. Même attribution.

Sainte Famille. — Elle se compose de la Ste Vierge, de l'Enfant-Jésus et de S. Jean-Baptiste enfant. Une draperie verte forme le fond de ce tableau sur toile, qui est attribué à Raphaël.

Marie et l'Enfant-Jésus.— Dessin sur parchemin.— Colorié au pointillé, forme octogonale. Même attribution.

La Sainte Vierge et l'Enfant-Jésus.— Jésus est sur les genoux de sa mère : il regarde en dehors du tableau. Attribué à Van Dyck.

La Sainte Vierge et l'Enfant-Jésus.— Marie tient Jésus sur ses genoux. Il paraît éprouver une grande joie. Peinture sur cuivre attribuée à Jean Rottenhamer.

La Sainte Famille. — Jésus, Marie, Joseph sont visités par Anne, Jean-Baptiste et Joachim. Grande variété d'attitude et de sentiments. Tableau sur bois de Guérard Wigmana.

La Sainte Vierge et l'Enfant-Jésus. — La Mère tient son divin Fils sur ses genoux : tous deux regardent avec bienveillance le spectateur. Peinture sur bois attribuée à Otto Venius et à Rubens, qui y auraient travaillé tous deux.

Signalons ensuite ces autres sujets :

Sainte Marie-Madeleine. — Tableau sur bois. La Sainte est en prière, grotte, vase de parfums, attributs ordinaires. École inconnue.

Tête de saint Jean-Baptiste. — Elle est posée sur une table. Auréole. Il est nuit ; la lumière vient d'une lampe supposée hors du tableau. Toile attribuée à Guido Reni.

L'apparition aux saintes Femmes. — Une inscription tracée derrière, sur la toile, donne ce tableau comme un original de Rubens.

La Samaritaine. — Jésus, la Samaritaine, les Apôtres, paysage. Composition admirable et ensemble très-animé. Toile attribuée à Nicolas Poussin.

Dans la même salle, nous remarquons une très-belle *Déposition de la*

croix, d'un maître de l'école flamande primitive, appartenant à M. Deswarte-Peuvion, Lille. C'est dans cette chapelle en bois sculpté, architecture XVIIe siècle, que se trouve ce précieux tableau.

Entrons de nouveau dans la *chapelle*, où nous reviendrons encore bientôt pour d'autres objets d'art, et notons plusieurs peintures dont nous ne nous sommes pas encore occupés, bien que nous en ayons déjà vu beaucoup.

Ce grand tableau, où l'on voit les comtesses de Flandre Jeanne et Marguerite, avec des religieuses à genoux, appartient aux hospices de Lille.

Dame Marguerite sœure et unique héritière
De ladicte dame Jeanne confirma et augmenta
Grandement ladicte fondation ;
Et y adjousta aussy
Unne chapelle à l'honneur de mad^e S Elisabeth
Patronesse des hospitalières ; et trespassa l'an 1279
Laissant ses enfans heritieres de Flandre et Hainau
Bienfaiteurs et protecteurs dudz hosp^l Recq in Pace

Dame Jeanne comtesse de Flandre et de Haineau
Fille de Baudoin empereur de Constantinople
Espouse de Thomas de Savoye et auparavant de
Ferdinand fils du Roy de Portugalle ; fonda cest
Hospital de nostre Dame dict comtesse de l'ordre
De S. Augustin à Lille en l'an : 1236 et mourut
Sans enfans en l'an 1244 : Requiescat in pace
Faict en l'an 1632.

Voici une *Adoration des Mages*, triptyque du XVIe siècle, appartenant à M. Delaherche. A lui encore appartient le *Christ descendu de la Croix*, peint par Quentin Warin, de Beauvais, qui fut le maître de Poussin ; et cet autre diptyque du XVIe siècle, école française.

Voici un autre triptyque appartenant à M. Caulliez-Bigo, de Tourcoing. Il représente le mariage mystique de Ste Catherine ; il est de l'école flamande, deuxième moitié du XVe siècle. Cet autre, *Jésus couronné d'épines*, commencement du XVIIe, appartient à M. Lhomme, de Liessies. Cette adoration des Mages, sur cuivre, à M. Guilmain, est attribuée à Franck-Floris ; cette autre, même sujet, à M. Benvignat, est une peinture de l'école allemande, très-riche de coloris et du XVIe siècle.

Enfin, dans les deux dernières salles nous trouvons des tableaux remarquables exposés par M. Lhomme, de Liesses, par M. Van der Cruisse de Waziers, par les Frères des écoles chrétiennes, de Douai ; par M. Delaherche, de Beauvais ; M. Gachet, de Lille ; M. Tesse, de Douai.

Chemin faisant, nous avons pu noter encore quelques œuvres qu'il est bon de mentionner. C'est ainsi que nous avons remarqué bien des tableaux exposés par M. Van der Cruisse de Waziers, notamment son *S. François*, du Guide; par M. Ozenfant, entre autres son beau triptyque reproduisant l'iconographie grecque dans tout son éclat, et son curieux Jérôme Bosch; par M. Ed. de Coussemaker; par M. Castelein-Maquet, de Menin, *Assomption* signée Ary Scheffer. M. Desmottes et la famille Lambry-Scrive, de Lille, nous ont aussi donné des choses remarquables dont nous n'avons pas encore fait mention. M. Béthune, de Gand, nous a également donné d'autres œuvres que celles dont nous avons parlé, par exemple son charmant petit tableau si mystique, si original, exposé dans *la Chapelle;* M. Losserand, de Douai, a exposé une curieuse *vie de S. Druon*, en 13 compartiments; M. Wavrin, aussi de Douai, a donné plusieurs bons sujets; M. Guilmain-Brack s'est distingué par ses tableaux comme par ses autres œuvres d'art. N'oublions pas les artistes du pays, notamment le Doncre exposé par M. Asselin; le Toursel, par M. Lecesne. Jetons encore un coup d'œil sur cette intéressante peinture sur agate, à M. Vinchon, d'Arras, sur ces peintures russes ou autres à fond d'or, exposées par M. le général de Bellecourt et par MM. Arnould-Detournay et Corblet. Plusieurs peintures sur soie, évidemment reproduites d'après un type primitif *(Notre-Dame de Lorette)*, sont aussi fort curieuses à comparer; de même que plusieurs *Sainte Rose* de Lima, aussi faites d'après un premier modèle, exemples frappants du caractère, en quelque sorte officiel et de convention, que tendent facilement à prendre les sujets populaires et souvent traités.

Chemin faisant aussi, nous avons remarqué, avec l'attention qu'ils méritent, les beaux dessins de monuments ou étoffes, par MM. Aug. Deschamps de Pas, de Linas, Helbig : le catalogue les a fait connaître avec plus de détails.

L'abbé E. Van Drival.

(La suite au prochain numéro.)

BIBLIOGRAPHIE

GUIDE DE L'ART CHRÉTIEN, par M. le comte GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

Le premier volume contient une bonne introduction historique et onze études d'esthétique proprement dite. Cette science, qui a pour objet de rechercher et de déterminer les caractères du Beau dans les productions de la nature et de l'Art, compte en France peu d'adeptes. Il faudrait du temps pour démontrer que c'est un tort, et il est à craindre qu'on n'y réussisse guère pour le moment. D'un autre côté, il faut reconnaître que, s'il est nécessaire à chacun de se mouvoir dans le sens d'une bonne esthétique, il n'est pas absolument indispensable pour chacun d'arriver à pouvoir expliquer philosophiquement à soi-même et à son prochain, pourquoi et comment il goûte ou produit le beau. Le principal est de le goûter ou de le produire. Quiconque y arrive fait de l'esthétique sans le savoir, comme M. Jourdain sa prose.

Voilà pour aujourd'hui, mais ne croyons pas en être quitte pour toujours à si bon marché. L'étude philosophique du Beau a été très-cultivée dans plusieurs pays de l'Europe, et en France, par des hommes connus : Jouffroy, Victor Cousin, M. Charles Levesque. Il y a là, dans la direction de nos études, tout un travail d'esprit auquel nous ne devons pas rester étrangers jusqu'à la fin.

Mais l'esthétique n'est pas la partie capitale du livre dont nous voulons rendre compte en ce moment. Le travail de M. Grimoüard comprend l'*Iconologie*, qui est une science interprétative et l'*Iconographie* qui est surtout une science descriptive. « Au point de vue où nous nous sommes « placés, dit M. Grimoüard, elles sont liées si intimement l'une à l'autre « que nous ne saurions les séparer, puisqu'il s'agit pour nous tout à la « fois de connaître les images chrétiennes, de les comprendre et de les « apprécier pour savoir quand et comment il faut les imiter... Nous consi- « dérons les images et toutes les représentations de l'art comme constituant « une sorte de langage, et l'iconographie, comme étant la science de ce « langage. » Tel est ce vaste champ d'études dont nous ne pouvons don-

ner mieux l'idée que par la reproduction du titre des sujets traités, sous le nom d'*Iconographie générale*. Les volumes II et III contiennent les études suivantes :

Du Nimbe. — Des autres signes symboliques d'un caractère général; — Des positions symboliques. — *De Dieu.* — De la Trinité et de la distinction des personnes divines. — Type *du Christ.* d'après les traditions ; — Type du Christ dans l'Art ; — Vêtements, attributs et emblèmes du Christ ; — de l'Enfant-Jésus ; — le doux Jésus; — de la Croix ; — Jésus souffrant ; — Jésus triomphant. — Du type de figure *de Marie;* — des vêtements et des attributs de Marie ; — de la Vierge Mère ; — manières diverses de représenter la Sainte Vierge; — compositions d'ensemble consacrées à Marie ; — des saints Parents et du saint Époux de Marie. — *Des Anges en général* et de leur hiérarchie ; — histoire et fonctions des Anges ; — Des Anges personnellement connus. — *Des démons et des puissances du mal.* — *De l'âme humaine* et des choses qui s'y rapportent. — *De l'Eglise.* — *Des Vertus.* — *Des choses morales et sociales.* — *Des choses physiques.*

Sous le nom d'*Iconographie des mystères*, le IVe volume comprend des Études sur : la création ; — la chute et la promesse ; — les figures, la préparation et l'attente. — Préludes du divin avènement; — Nativité de Notre-Seigneur; — Mystères de la Sainte-Enfance ; — Vie publique de Notre-Seigneur ; — Prédications de Notre-Seigneur. — Préludes de la Passion ; — la Passion ; — de la Résurrection ; — de l'Ascension ; — Descente du Saint-Esprit ; — de l'Assomption; — de l'Apocalypse ; — des fins dernières.

Tel est l'ensemble traité par M. Grimoüard. et qui sera complété prochainement par un Ve volume comprenant la caractéristique des Saints. L'auteur connaît bien les œuvres des peintres. des sculpteurs, des miniaturistes. Il est au courant des travaux de ses devanciers. Son livre. écrit avec conscience et amour. pourra être discuté dans quelques appréciations; mais il apportera certainement aux artistes et aux archéologues des renseignements indispensables en même temps qu'une doctrine toujours sûre. Sans vouloir marchander à l'artiste la liberté à laquelle il a droit, on ne pourra nier le profit que l'artiste retirera à voir comment, depuis dix-huit siècles, le sujet qu'il traite, a été conçu et rendu par tant d'hommes éminents. Il sera aidé par de très-nombreux croquis. qui seraient tout-à-fait insuffisants pour apprécier la valeur esthétique, mais qui donnent ce que l'Iconographie demande. c'est-à-dire la composition du sujet avec l'attitude et les attributs des personnages. A. D'AVRIL.

CHRONIQUE

Espagne. — Le tableau de saint Antoine, volé dans la cathédrale de Séville, a été retrouvé. Il avait été offert en vente à un marchand de New-York par deux Espagnols ; il a été considérablement endommagé.

Angleterre. — *The Academy* annonce que MM. Edmonston et Douglas vont publier prochainement, en Angleterre, un fac-simile de la rarissime collection de 40 planches, gravées par Nicolas Nogenbert, et représentant la procession du pape Clément VII, après le couronnement de l'empereur Charles-Quint, à Bologne, le 24 février 1530. Ils y ont joint une introduction par sir W. Stirling-Maxwell, et de nombreux portraits et dessins de l'époque.

Nivelles. — Par délibération du Conseil communal de Nivelles (Belgique), en date du 28 octobre, il a été décidé qu'une statue serait élevée, sur une des places publiques de Nivelles, à la mémoire d'un des enfants de cette ville, le plus universellement connu : Jean Tinctoris, qui fut au XVe siècle un des premiers maîtres, et qui est resté un des plus grands théoriciens de l'art musical. Tinctoris a écrit le premier dictionnaire de musique intitulé : *Terminorum musices Diffinitorium*, qui parut en 1474. Il naquit en 1435, et mourut vers 1520. Le projet du monument est confié au sculpteur Samain. Ce sera la quatrième statue érigée en Belgique en l'honneur des musiciens : Grétry, Roland de Lassus et Servais en ont chacun une. (*Revue et Gazette musicale*).

Jaffa. — Dans le cours de ses recherches en Palestine, M. Clermont-Ganneau a trouvé à Jaffa un monument intéressant. C'est une dalle de marbre blanc sur laquelle est gravé au trait un personnage ecclésiastique posé de face, à la barbe courte, coiffé de la mitre et tenant à gauche la crosse épiscopale.

Il ne reste de cette dalle, qui devait représenter l'évêque en pied, qu'un morceau comprenant la moitié gauche de la figure du personnage jusqu'à la naissance des épaules. Tout autour courait une inscription latine en lettres médiœvales, formant encadrement. Il n'en reste plus que quelques mots :... *ducentesimo quinquagesimo octavo in festo sanctorum*... En restituant au début le *millesimo*, qui est certain, on a la date de 1258. C'est le seul renseignement positif qui, avec la qualité du défunt, ressorte de cette dalle mutilée.

En présence de ces indications, trois hypothèses ont paru possibles à M. Clermont-Ganneau : 1° cette dalle a pu être, comme tant d'autres matériaux de construction, transportée à Jaffa d'une autre ville voisine, siége d'un évêché, par exemple d'Acre; 2° elle peut recouvrir les restes du titulaire d'un autre évêché mort à Jaffa pendant l'occupation franque ; 3° elle peut appartenir à un évêque de Jaffa même. Mais ni l'*Oriens christianus* de Le Quien, ni les *Familles d'Outremer* de Du Cange ne donnent le nom d'un évêque, archevêque, abbé ou prieur latin mort en 1258. Reste la troisième conjecture, celle d'un évêque de Jaffa. Elle soulève une question historique non encore résolue et dont M. Ganneau expose en détail tous les éléments : Existait-il un évêché à Jaffa pendant les croisades?

Jacques de Vitry, évêque d'Acre, en 1216, dit expressément dans son Histoire de Jérusalem que la ville de Jaffa n'a pas d'évêque, mais relève immédiatement des chanoines du Saint-Sépulcre. D'un autre côté, l'*Estoire des Eracles Empereur*, cité par Le Quien, nomme plusieurs évêques de Jaffa, de 1253 à 1374, parmi lesquels Guy de Nimars, mort en 1253 (date qui, par une altération de copie, pourrait provenir de 1258 — MCCLVIII et MCCLIII). Mais certains manuscrits, au lieu de *évêque de Jaffa* donnent la leçon : *évêque de Paphe* (Paphos en Chypre).

Cependant, en face de ces arguments négatifs, il convient de placer une lettre du pape Alexandre III, adressée à Pierre, prieur du Saint-Sépulcre, d'où il résulte que le roi Amaury avait restitué à l'église de Jaffa son antique dignité de cathédrale, et que le pape, malgré la protestation du prieur, crut de son devoir de maintenir cette restitution. L'existence de l'évêché latin de Jaffa reste néanmoins douteuse. Quoi qu'il en soit, la date de 1258 nous reporte à six années seulement après l'arrivée de Louis IX à Jaffa, sous le bailliage de Jean d'Hélin, comte de Jaffa, six ans avant la prise définitive de cette ville par le sultan Béibars.

M. de Longpérier a présenté sur le mémoire de M. Clermont-Ganneau diverses observations qui montrent que l'auteur de la découverte s'est laissé entraver dans sa recherche par une donnée inexacte. En effet, lorsqu'il avance que la position de la crosse tournée à senestre indique que

nous avons affaire à un évêque et non à un abbé crossé et mitré, il fait allusion à un système qui, dans cette forme absolue, est trop moderne. Il existe sans doute un très-grand nombre de monuments qui représentent des abbés tenant leur crosse de la main droite sans qu'on puisse observer de règle relativement au sens dans lequel est tournée la volute.

En général, l'évêque doit tenir sa crosse de la main gauche afin de conserver la droite libre pour la bénédiction. Mais on trouve parfois sur des sceaux la figure d'un évêque tenant sa crosse de la main droite, et d'autre part, il existe un certain nombre de monuments représentant des abbés tenant une crosse de la main gauche. Au temps où a été gravée la pierre recueillie par M. Ganneau, un abbé pouvait être figuré tenant sa crosse à gauche.

Ce n'est donc pas seulement dans les listes épiscopales qu'il convient de chercher le nom du dignitaire ecclésiastique, mort en 1258, dont le monument vient d'être découvert. Ce n'est pas non plus seulement aux listes orientales qu'il faut recourir : un évêque ou un abbé mitré, accompagnant une armée de croisés, ou venu en pèlerinage, peut avoir terminé ses jours en Palestine, sans avoir occupé un siége appartenant à cette contrée. Le champ des recherches est donc plus vaste que M. Gonneau ne l'a supposé.

D'autres hypothèses d'identification peuvent être proposées. Par conséquent, la découverte de M. Ganneau, quelque intérêt qu'elle puisse avoir pour l'histoire des Croisades, au point de vue des personnages qu'elle concerne, n'est pas un témoignage absolu sur l'existence d'un évêché à Jaffa au milieu du XIIIe siècle. (*Univers.*)

Toulouse. — Nous lisons dans la *Semaine catholique :*

« Le Comité de la statue de sainte Germaine a traité définitivement avec MM. Falguière et Pujol pour l'érection du monument. Déjà, quelques ouvriers ont fait les sondages nécessaires (sur la place Saint-Georges) et ces premiers travaux, qui peuvent quelquefois entraîner des modifications dans les plans adoptés ou dans les dépenses prévues, donnent la certitude que l'on pourra exécuter ce monument dans des conditions qui ne changeront rien au projet primitif.

« Notre cité s'enrichira donc d'une œuvre remarquable due à des artistes qui ont tenu avant tout à donner à leur ville natale une preuve d'attachement, on pourrait ajouter de reconnaissance et de désintéressement. Pour rendre ce monument plus cher à leurs concitoyens, ils ont appelé à leur aide des ouvriers ayant la même origine qu'eux et animés des mêmes sentiments.

« Tout fait espérer que leur travail répondra à ce que l'on doit attendre des hommes distingués qui en ont dressé le plan.

« Ainsi sera perpétué un événement qui comptera parmi les souvenirs les plus glorieux de Toulouse ; ainsi s'élèvera sur une de nos places publiques l'hommage solennel et permanent de la cité tout entière à une pauvre bergère que l'Église a inscrite dans ses diptyques sacrés. »

NÉCROLOGIE

Dom Guéranger. — L'illustre abbé de Solesmes est mort en son monastère, le 30 janvier. C'est une perte immense pour la Congrégation qu'il a fondée, pour l'érudition dont il était une des gloires, pour l'Église qu'il a si noblement défendue. Toujours sur la brèche, il avait le courage d'abandonner des études commencées, pour porter ses forces là où de nouveaux périls se déclaraient. Après avoir fait triompher la liturgie romaine dans toute la France, il a éloquemment revendiqué les droits du surnaturel dans l'histoire, et, dans ses derniers temps, il a été l'un des champions les plus valeureux de l'infaillibilité pontificale. Dom Guéranger avait un profond sentiment de l'art et une connaissance approfondie des monuments chrétiens. Il a donné des preuves de sa science archéologique dans sa *Notice sur l'abbaye de Solesmes*, dans son *Histoire de Ste Cécile,* dans les remarques des *Institutions liturgiques*, consacrées aux miniatures religieuses du Moyen-Age, et dans divers articles insérés dans notre *Revue*. Ceux qui, comme nous, ont connu intimement l'auteur du *Naturalisme dans l'histoire* et de la *Monarchie pontificale*, n'ont pas seulement à regretter un des chefs les plus éminents du parti catholique, mais un homme excellent, dévoué, simple, affable, qui joignait la plus spirituelle bonhomie à une vaste érudition, un jugement sûr et fin à des convictions profondes, une piété tendre et solide à une grande largeur de vues. Dom Guéranger ne laisse pas seulement après lui des œuvres littéraires ; il se survit encore dans les trois monastères qu'il a fondés. — Solesmes, Ligugé, Marseille — et dans cette noble Congrégation des Bénédictins de France qui, marchant sur ses traces, propagent ses doctrines et rivalisent avec lui pour la science, la vertu et le dévouement à l'Église.

J. C.

ASSYRIE

1, 2, Figures en briques émaillées, Khorsabad. 3, 4, 5, 6, 7, Bijoux en pierres dures id. D'après M. V. Place. 8, Bracelet d'Assurbampal. D'après un bas-relief du Louvre

LES ORIGINES
DE L'ORFÉVRERIE CLOISONNÉE

—

TROISIÈME ARTICLE *

—

III. — *Les Assyro-chaldéens.*

Les contrées environnées par l'Euphrate et le Tigre furent habitées de très-bonne heure. Nous y trouvons d'abord au sud la race chamite, dont Nemrod, fils de Koush, *rigoureux chasseur devant l'Éternel* selon les termes de la Bible, est l'expression caractéristique. Nemrod régna sur Babel (Bab-ilu, Babylone), Erech (Orchoë, *Warka*), Akad et Calné, au pays de Shinar (Sennaar, Naharaïn des anciens Sémites, Mésopotamie des Grecs). Parallèlement aux Koushites existait entre les rives des deux fleuves un autre élément considérable de population issu du rameau touranien ; Soumirs et Accads sont les noms que les inscriptions attribuent aux Koushites et aux Touraniens de la Mésopotamie, sans que l'état actuel de la science permette d'en faire une application rigoureuse. Un troisième, l'élément sémite représenté par Assur (Ashour), remonta le Tigre (Diglat) et bâtit Ninive (Ninua), Kalah (Calach, *Nimroud*), enfin Resen (*Sélamiyeh*), alors la plus grande ville du nouvel état, dont cependant El-Assur (Ellassar, *Khalah-Sherghat*) dut être la première capitale [1].

* Voir le numéro précédent, p. 26.

[1] *Genèse*, X, 9, 10, 11, 12. F. Lenormant, *Manuel d'histoire ancienne de l'Orient*,

Malgré la diversité de races, Assyriens et Babyloniens, usant d'un système graphique commun, l'écriture cunéiforme anarienne, finirent par avoir un idiome commun ; ils adoraient à peu près les mêmes dieux, et leur esthétique ne différait guère. Ne m'occupant ici que d'un art industriel, j'ai cru pouvoir comprendre sous une dénomination unique, les Assyro-chaldéens, deux empires rivaux, tantôt unis, tantôt séparés, mais dont l'un chercha toujours à soumettre l'autre.

Placée dans une situation géographique aussi avantageuse que celle de l'Égypte, la Mésopotamie fit naturellement concurrence à cette dernière pour la domination de l'Asie occidentale. Chaque fois qu'un pharaon énergique gouverna la terre de Mitsraïm, il voulut asservir la Mésopotamie ; réciproquement aussi, dès qu'un pouvoir fort surgissait à Ninive ou à Babylone, il tentait de conquérir l'Égypte. Une loi inévitable, dit M. F. Lenormant, semblait interdire la coexistence des deux rivales [1].

Si la civilisation de Babylone n'obtient pas la priorité sur celle de Memphis, leur contemporanéité du moins ne peut être mise en doute. Malheureusement, tandis que l'Égypte conservait à travers les siècles, dans ses tombes inviolées, un dépôt de bijoux de toute espèce, les fouilles de Ninive et de Babylone n'ont encore exhumé que des joyaux insignifiants. Bien mieux, les historiens comme les inscriptions jusqu'ici découvertes restent muets quant aux ouvrages d'orfévrerie des Assyro-chaldéens primitifs, et il faut descendre à une époque relativement moderne (le XIIIe siècle avant J.-C. pour Ninive, le VIIIe pour Babylone) avant de rencontrer des textes ou des monuments figurés qui puissent nous initier au travail des métaux précieux associés aux gemmes dans les pays situés entre l'Euphrate et le Tigre.

6e éd., t. II, l. 4, c. 1. J. Ménant, *Annales des rois d'Assyrie*, in-8°, Paris, 1874 ; *Babylone et la Chaldée*, in-8°, Paris, 1875. Je prendrai souvent pour guide ces deux derniers ouvrages où se trouve un exposé complet de l'état actuel de l'assyriologie.

[1] *Loc. cit.*

Antérieure à Ninive, Babylone lui survécut néanmoins pendant de longues années. Quoi qu'il en soit, la cité du Tigre aura ici le pas sur la reine de l'Euphrate : devant l'objectif que je poursuis, ses textes remontent plus haut et ses monuments figurés, beaucoup plus nombreux, offrent des types favorables à mes recherches.

Une tablette de Sennachérib nous apprend que le roi Tuklat-Samdan (1270 avant J.-C.) possédait un sceau gravé en pierre *za mat* qui fut enlevé par les Chaldéens et transporté à Babylone.

Tuklat-Samdan, roi des nations, fils de Salman-Asar, roi du pays d'Assur, a conquis le pays de Kar-Dunias. Si quelqu'un détruit mon écriture et mon sceau, Assur et Bin feront disparaître son nom de ces contrées..... Ceci était écrit sur le sceau en pierre *za mat*. Ce sceau fut enlevé du pays d'Assur et d'Akkad pendant une guerre; moi Sin-akh-irib, roi du pays d'Assur, après 600 ans, j'ai conquis Bab-ilu et j'ai enlevé ce sceau du trésor de Bab-ilu.

On le voit, la formule d'anathème tracée sur nos manuscrits du Moyen-Age date de loin.

Franchissons maintenant un siècle et demi pour atteindre Tuklat-pal-Asar (vers 1130 avant J.-C.). Les prismes trouvés par M. Layard dans les fondations du palais de ce roi, à Ellassar, mentionnent de l'or, de l'argent, des trésors sans nombre, enlevés aux habitants de Khummuk (Comagène), de Khatti (Syrie) et à d'autres peuples voisins. Tuklat-pal-Asar fit tailler à Soubeneh-Sou, en Arménie, un bas-relief où apparaît son image à côté d'une inscription commémorative. Cette sculpture, la plus ancienne que l'art assyrien nous ait transmise jusqu'à présent, fut découverte par M. Jones Taylor et un estampage en a été envoyé au Musée Britannique [1].

Une autre inscription, qui, d'après Sir H. Rawlinson, concernerait Tuklat-pal-Asar, indique des relations amicales avec l'Égypte.

[1] J. Menant. *Annales des rois d'Assyrie*, p. 28, 33, 36 à 41, 49.

Le roi du pays de Musri (Mitsraim) lui a envoyé comme présent un crocodile *(namsukh)* et des *ummi* de la Grande-Mer; il distribua aux hommes de son pays les *ummi* ainsi que les oiseaux du ciel dont le nom est célèbre [1].

La statue d'Assur-nasir-habal (882 avant J.-C.), seule image en ronde-bosse des monarques assyriens qui nous soit parvenue, a été exhumée par M. Layard dans les restes d'un des palais situés à l'angle N.-O. de l'enceinte royale de Nimroud. Le personnage, debout, tient de la main droite un crochet à long manche (faucille?) dont la volute est gemmée; sa main gauche serre une courte épée. Il est tête nue, sans autres bijoux qu'un bracelet à médaillon; une inscription sur la poitrine simule un pectoral.

Statue du roi Assur-nasir-habal (*British-Museum*).

[1] Id., *ibid.*, p. 50, 51

Différents textes du même prince consignent également les métaux précieux et les joyaux, fruits de ses expéditions victorieuses ; mais les lignes qui suivent pourraient bien avoir trait à l'incrustation : il s'agit d'un temple élevé au dieu Adar, à Kalah.

J'ai fait l'image du dieu Adar, sans égal devant lui, j'ai consacré, dans la piété de mon cœur, le *taureau sacré* de sa grande divinité sur des *tables en marbre* des montagnes et en *or pur* [1].

Cette courte indication me rappelle l'Apis d'or incrusté sur champ bleu dont j'ai parlé à l'article *Égypte* ; seulement le taureau assyrien devait avoir des proportions moins exiguës

Le nom de Salman-Asar, fils et successeur d'Assur-nasir-habal (857 av. J.-C.), n'est pas inscrit dans la Bible, quoique des relations étroites fussent alors établies entre les Juifs et l'Assyrie. Comme son père, Salman-Asar mena une existence toute guerrière qui lui valut d'immenses trésors. L'un des cinq bas-reliefs de l'obélisque en basalte noir trouvé à Nimroud représente le monarque vainqueur recevant les hommages de Jéhu, roi d'Israël, prosterné à ses pieds. On lit au bas :

Tributs imposés à Yaua (Jéhu), fils de Khumri (Omri) ; de l'argent, de l'or, des patères en or, des *zakat* en or, des coupes en or, des armes qui sont la main des rois.

Jéhu devant Salman-Asar (*British-Museum*).

[1] Grande inscription du pavé d'un palais de Nimroud et stèle commémorative ; Id., *ibid.*, p. 65, 72, 73, 76 à 79, 82 à 84, 86 à 90, 93.

Le disque ailé qui plane au-dessus de la scène offre une grande analogie technique avec les éperviers et les vautours égyptiens. Il n'y aurait pas à s'en étonner, car la contribution exigée du pays de Musri est enregistrée immédiatement après le tribut israëlite.

Je ne dois pas oublier un minéral précieux, le *zamat*, demandé à la Syrie avec l'or, l'argent, le fer et le cuivre [1].

Salman-Asar figure encore sur une stèle ; il a des bracelets et un collier à pendants.

Salman-Asar (*British-Museum*).

Les annales des rois qui viennent après Salman-Asar ne contiennent aucun détail plus explicite relativement à l'orfèvrerie.

[1] Obélisque, stèle du *British-Museum*, taureaux du palais ; Id., ibid., p. 96, 101 à 109, 112, 114. — « au pays de Patid, 3 talents d'or, 100 talents d'argent, 300 talents de fer..... 20 talents de *zamat*, 1/2 talent d'or, 1/2 talent de *zamat*..... or, argent, cuivre, fer, 20 talents de *zamat*. » P. 108 et 109.

Cependant une inscription du palais d'un second Tuklat-pal-Asar (le Tiglat-Pileser תגלת פלאסר de la Bible, 744 avant J.-C.) mentionne pour la première fois le khesbet, non comme matière incrustable, mais comme couleur de peintre : « J'ai trituré comme du khesbet le pays de Bit-Silani. » Il y est aussi question de pierreries [1]. La dynastie sargonide va enfin nous fournir des renseignements précis.

Lorsque Sargon (*Sar-kin* סרגון, 721 avant J.-C.) parvint au trône, il résidait à Calach, et la Ninive des premiers âges tombait en ruines. A 16 kilomètres au nord de Mossoul, sur l'emplacement actuel du village de Khorsabad, Sargon fit construire une nouvelle capitale, *Dur-Sar-kin*, et un palais dont le décor et les inscriptions appartiennent exclusivement à son règne. A un Français, M. Botta, revient l'honneur d'avoir découvert ces ruines [2].

La longue inscription des *Annales* s'en tient d'abord à des termes généraux quant aux matières précieuses enlevées aux vaincus [3]; à l'article des palais, elle devient catégorique.

J'ai bâti dans la ville des palais. — J'ai disposé les *(lacune)* sur des tables en or, en argent, en cuivre, en pierres *mitpi*, en pierres *paru*, en pierres *(lacune)*; j'ai sculpté 8 lions doubles entre les portes pesant 6 *(lacune)*, des rosaces, à la gloire de la Grande Déesse *(lacune)*; j'ai placé 64 *kubur* de matériaux provenant du mont Amanus au milieu des Nirgali, j'ai consolidé les portes avec des *timmi* (pierres angulaires), j'ai fait au dehors des animaux des champs, des animaux ailés, je les ai sculptés dans la pierre des montagnes. — J'ai construit les portes avec de grandes pierres de marbre. — J'ai sculpté leurs surfaces pour l'admiration des hommes. — J'ai présenté à Assur, ainsi qu'aux déesses qui habitent le pays d'Assur, des œuvres ciselées en argent pur, des bijoux de poids en grand nombre. — Ce palais renferme de l'or, de l'argent, des vases en or et en argent, des pierres précieuses, des pierres travaillées..... des perles (?) [4]

[1] Id., *ibid.*, p. 139. « Pierres *sik*, pierres produits de la mer », p. 142.
[2] Id., *ibid.*, p. 152 et sq.
[3] Id., *ibid.*, p. 165, 166, 168 à 171, 176, 177.
[4] Id., *ibid.*, p. 178, 179.

L'inscription des *Fastes* complète la précédente.

Je me suis rendu à Bab-ilu aux sanctuaires de Bel..... et j'ai parcouru le palais des redevances. J'y ai entassé 154 talents, 26 mines, 10 drachmes d'or *himirsu* [1], 1804 talents, 20 mines d'argent, de l'ivoire, des couleurs variées..... des pierres *ka*, du cuivre, des pierres *pi*, *muhhu-digili*, du *pi* laminé, du *siru*... [2]

J'ai bâti dans la ville des palais. — J'ai disposé leur *dunnu* sur des plaques en or, en argent, en pierre *tikpi*, en pierres lisses, ornées de couleurs faites avec de l'étain, du fer, de l'antimoine, des *khibisti* (khesbet, lapis-lazuli) mélangés. J'ai écrit dessus la gloire des dieux..... j'ai entouré avec des briques émaillées les poutres de pin et de lentisque..... j'ai disposé entre les portes 8 lions doubles..... et des (briques) émaillées..... j'ai sculpté avec art des pierres de la montagne. — J'ai présenté à Assur des vases en verre, des objets en argent ciselé, en ivoire, des bijoux pesants. — J'ai ordonné de déposer (dans mon palais) de l'or, de l'argent, des vases en or et en argent, des pierres précieuses, des couleurs, du fer, des produits considérables des mines..... des perles [3].

Les autres inscriptions ne nous en apprennent pas davantage, mais celles, à qui j'ai intentionnellement emprunté de longs passages établissent trois faits importants : 1° une distinction tranchée entre les diverses pierres destinées à la joaillerie, à la sculp-

[1] Serait-ce l'*aurum obryzum*, ὄβρυζον ?

[2] Id., *ibid.*, p. 189.

[3] Id., *ibid.*, p. 190, 191. Voici la transcription d'un passage caractéristique telle que me l'a envoyée M. Ménant :

Kirbussu abni va eli musarrii hurasi, kaspi, supri, abni mitpie
In ea ædificavi et super tabulas auri, argenti, cupri, lapidis mitpie,
abni parutuv, eri anna, parzilli a..... au khibisti
lapidis parutur, coloribus stanneis, ferreis stibinis et lapidis lazuli
is du-nu-sun addi va li-ta-sun u kin-va. Gusuri *erini*
is eorum stravi et *lita* eorum collocavi. Trabes cedrinas
rabi eli sun u satriza zululi survan, musukkani
magnas super eis disposui columnas ex cupressu, et lentisco
misir urudu namri u rukkis, va uruttu
corona rosis aheneis splendentibus cinxi, et symetrice
uiib sun.
comparavi interstitia eorum.

ture ou à l'architecture ; 2° l'emploi des briques émaillées ; 3° un *dunnu* disposé sur des plaques d'or, d'argent, de pierres polies, rehaussées de couleurs métalliques et de lapis, où l'on avait *écrit la gloire des dieux*.

Que pouvait être le *dunnu* ?

Dans les fondations du palais de Khorsabad, M. V. Place a rencontré des tablettes votives en métal et en pierre couvertes d'inscriptions tracées à la pointe ; sur une tablette d'or, on lit :

J'ai écrit la gloire de mon nom sur des tables en or, en argent, en bronze, en plomb, en étain, en marbre et en albâtre et je les ai déposées dans les fondations du palais. [1]

Il y a ici beaucoup à réfléchir ; l'identité presque absolue des matières spécifiées avec les objets découverts en nature et la plupart des substances colorantes que mentionne l'inscription des *Fastes* porterait à soupçonner dans cette dernière une erreur de traduction. Je pense qu'il n'en est rien ; l'omission, sur la tablette d'or, du khesbet, mot trop caractéristique pour qu'on s'y trompe, l'absence de toute couleur artificielle sur les monuments originaux, empêchent de confondre les tables votives de Sargon avec le *dunnu* de ses palais. D'ailleurs, un usage fréquent chez les monarques assyriens était d'accompagner les effigies royales ou divines de légendes à formules laudatives glorifiant le prince et le dieu ; au contraire le prince seul est rappelé lorsqu'il s'agit de textes commémoratifs cachés à dessein dans les fondations d'un édifice. Pour preuve de ce que j'avance, voici une inscription de Sennachérib qui reproduit en d'autres termes l'idée de Sargon :

J'ai écrit des inscriptions avec la mention de mon nom et je les ai déposées en plusieurs exemplaires dans les soubassements. [2]

[1] J. Ménant, *ouv. cité*, p. 198. V. Place, *Ninive et l'Assyrie*, pl. 77, in-fol., Paris, 1867. Ces plaques sont en or, en argent, en cuivre et en plomb.

[2] J. Ménant, *ouv. cité*, Assur-nasir-habal. « En ce temps là, j'ai fait faire l'image de ma figure, j'y ait écrit le récit de mes exploits. » P. 71. « J'ai fait faire

A mon avis le *dunnu* semblerait être un sujet à légendes, incrusté, peint, *émaillé* (?) sur plaques de métal ou de pierre polie. L'examen des briques vernissées de Khorsabad et d'un pectoral sculpté, dont je m'occuperai plus loin, donnera peut-être quelque valeur à mon hypothèse ; nous retrouverons aussi dans l'Inde antique des ouvrages analogues.

Fils et successeur de Sargon, Sennachérib (*Sin-akhi-erib*, 704 avant J.-C.), le terrible ennemi du peuple Juif, abandonna la ville paternelle pour l'ancienne capitale de l'Assyrie à laquelle il rendit sa première splendeur. Ninive restaurée lui dut deux magnifique palais, situés, l'un à l'extrémité méridionale, l'autre à 1 kilomètre environ de Koyoundjik ; MM. Layard, Place et Rassam en ont déblayé une partie. Les inscriptions de Sennachérib fournissent peu de renseignements au sujet de l'orfévrerie : — il dessina des rosaces éblouissantes et les disposa avec art ; — il orna les poutres de rosaces et les distribua symétriquement dans les interstices. — On n'en trouve pas davantage. Un bas-relief du palais de Koyoundjik montre Sennachérib à Lachis (לכיש ville de Judée entre Jérusalem et la mer). Le roi, assis sur son trône et entouré de captifs prosternés, a pour coiffure une riche tiare conique.

l'image de ma royauté, j'y ai inscrit ma gloire et le récit de mes exploits, je l'ai fait placer dans l'intérieur de mon palais, j'ai fait des tables pour raconter mes exploits, je les ai fait graver et je les ai placées dans mon palais à l'intérieur de la grande porte. » P. 73. « J'ai fait faire une image de ma figure en marbre, j'y ai inscrit le récit de mes exploits. » P. 74. Salman-Asar. « J'ai fait faire l'image de ma royauté, j'y ai fait graver la gloire d'Assur mon maître, le récit de mes exploits et tout ce que j'avais fait dans le pays. » P. 99. « J'ai fait faire l'image de ma royauté, j'ai écrit dessus la gloire d'Assur, le grand seigneur, mon seigneur. » P. 110 et 111. Sar-kin. « J'ai fait faire une image de ma royauté, j'y ai fait inscrire la gloire d'Assur et je l'ai élevée au milieu de la ville d'Izirti. » P. 164. Sin-akhi-erib. « J'ai fait faire l'image des grands dieux, mes seigneurs, j'ai fait graver l'image de ma royauté..... j'ai fait sculpter au-dessus l'image de la déesse qui habite au milieu de Ninua. » P. 237. Assur-akhi-idin. « J'ai restauré les images (des dieux du pays d'Aribi) j'y ai fait écrire la louange d'Assur et la gloire de mon nom. » P. 243. — P. 229.

Sennachérib à Lachis.

On lit au-dessus :

Sin-akhi-irib, roi des légions, roi du pays d'Assur, assis sur le trône de la justice, reçoit les tributs des captifs de la ville de Lakisu [1].

Les annales des derniers Sargonides, Assarhaddon (Assur-akhi-idin, 680 av. J.-C.), Assur-bani-pal (669 av. J.-C.), Assur-edil-ili, sous le règne duquel s'évanouit comme un rêve le formidable empire d'Assyrie, n'offrent aucun nouveau détail intéressant nos recherches.

[1] J. Ménant, *ouv. cité*, p. 211 et sq., 224, 231, 233. — P. 214. — Tunc misit Ezechias rex Juda nuncios ad regem Assyriorum in Lachis, dicens : peccavi, recede a me : et omne quod imposueris mihi, feram. Indixit itaque rex Assyriorum Ezechiæ regi Judæ trecenta talenta argenti et triginta talenta auri. Deditque Ezechias omne argentum quod repertum fuerat in domo Domini et in thesauris regis. IV *Reg.*, XVIII, 14, 15.

L'usage des métaux précieux en Chaldée remonte à la plus haute antiquité. L'or et l'argent sont mentionnés dans le célèbre récit du Déluge conservé au Musée Britannique et traduit par M. G. Smith [1]. Plusieurs inscriptions babyloniennes (15 à 20 siècles avant notre ère) rappellent des œuvres de ciselure [2]; toutefois, de Mérodach-Baladan (*Marduk-bal-idin*. מראדך־בלאדן, 721 avant J.-C.), ce vigoureux champion de l'indépendance chaldéenne contre les dominateurs assyriens, datent les premières indications précises sur l'orfévrerie à Babylone. Les textes de Sargon et de Sennachérib enregistrent : « le *passur* en argent, le trône en argent, le parasol en argent, le *nirmaktu* en argent, les insignes royaux d'un prix considérable; — le sceptre d'or, le *pasar* en or, le parasol en or, les *uduni* en or et en argent; — les pierreries; — les vases d'or et d'argent; — les chars d'argent, les poignards dont les poignées et les fourreaux sont en or; — les bracelets splendides en or, les anneaux en or; » provenant de Mérodach-Baladan ou de son armée vaincue [3].

Assur-bani-pal a laissé un document fort curieux relativement à l'orfévrerie cloisonnée chez les Assyro-chaldéens; muettes sur cette industrie à Ninive, les archives du fils d'Assarhaddon sont assez explicites quant à Babylone. Ici je cède la parole à M. F. Lenormant; je ne saurais dire aussi bien.

« Pour ce qui est du culte chaldéo-assyrien, nous savons positivement par quelques textes que les statues de pierre ou de métal, placées dans les sanctuaires des temples et représentant les grands dieux, étaient couvertes de vêtements et d'ornements d'or ou d'argent enrichis de pierres précieuses, offrandes de la piété des rois, que leur poids rendait nécessairement fixes, et que, pardessus, on plaçait des vêtements d'étoffe et des bijoux mobiles qui se mettaient ou s'ôtaient dans diverses cérémonies. Le document

[1] J. Ménant, *Babylone et la Chaldée*, p. 25, in-8°, Paris, 1875.

[2] Statues recouvertes d'or; id., *ibid.*, p. 115.

[3] Id., *ibid.* p. 154, 156, 159, 165, 166. *Inv. des rois d'Assyrie*, p. 173, 174, 175, 215, 223, 226, 233.

capital à ce sujet, principalement en ce qui se rapporte aux draperies de métaux précieux posées à demeure, est une tablette, malheureusement mutilée, d'Assur-bani-pal, dont M. Fox Talbot a le premier signalé le sujet. Le roi y énumère les offrandes magnifiques qu'il fit dans plusieurs des temples de Babylone en sa qualité de roi de cette ville, sans doute à l'époque où, pour bien établir ses droits de suzeraineté, il y fit acte de souverain direct, après avoir dompté la grande révolte de son frère Samul-Mukin (*Salummu-kin*). La partie la mieux conservée, la seule qu'on puisse lire avec suite, parle des vêtements d'or qu'il fit exécuter pour les statues de Bel-Marduk et de Zarpanit dans la pyramide de la cité royale de Babylone (*Bit-Saggatu*), afin de remplacer des ornements antérieurement brûlés sans doute dans le sac et l'incendie de la grande cité chaldéenne par Sin-akhi-irib..... Le début en est malheureusement très-mutilé, et le sens ne peut en être suivi dans son entier sans interruption.

Je dis. Le dieu Marduk du *Bit-Saggatu* de Babylone (dieu), très-grand.... leurs.... élevés de Babylone... brûla son Marduk de Babylone... sa face il a fait... Marduk... J'ai donné 4 talents (d'or) pour le vêtement de Marduk et de Zarpanit, je les ai revêtus du vêtement grand, du vêtement d'or, Marduk et Zarpanit, je les ai revêtus. Du marbre de l'orient, de la pierre *ka*.... de la pierre œil de *zatu*, de la pierre *zatu sutru*, de la pierre oreille de *zatu*, de la pierre *zatu utchal*, de la pierre appelée yeux de *Meluchka*, de l'albâtre, de la pierre *zallakru*, dix pierres précieuses dont la renommée est grande, je les ai données pour la statue de Marduk et de Zarpanit. J'ai orné les vêtements d'étoffes de leurs grandes divinités. Les tiares aux cornes élevées, les tiares de domination, insignes de la divinité pour compléter leur costume.

« La liste des pierres énumérées comme ayant servi à orner les statues de Marduk et de Zarpanit ne comprend que neuf noms, bien que la phrase suivante parle de dix espèces, il y en a sans doute un d'omis par le scribe. Les deux pierres dont les noms, certainement idéographiques, s'écrivent, l'un par les caractères *za-mat*, l'autre par ceux qui signifient *lumière grande*, sont le marbre et l'albâtre.... Le reste rentre dans la catégorie des jaspes;

ce ne sont donc pas des gemmes proprement dites. Il est probable qu'elles étaient destinées à faire des plaquettes découpées qui, serties dans l'or, comme des pierres analogues ou des pâtes de verre opaque les imitant sur un certain nombre de bijoux asiatiques et égyptiens que conservent nos musées, décoraient les vêtements des images divines en y simulant des dessins ou des broderies. Ces vêtements étaient appliqués sur des statues de grande dimension à en juger par le poids considérable de 4 talents d'or (122 kil. 600 gr., s'il s'agit de talents faibles, 245 kil. 200 gr., s'il s'agit de talents de la série forte) qu'on y avait employés [1]. »

L'énumération des offrandes royales se poursuivait sur les autres colonnes ; malheureusement il en reste très-peu de mots qui seront utilisés ailleurs.

A l'heure où j'ai formé mon opinion sur le *dunnu* [2], j'ignorais que M. F. Lenormant eût déjà traité un point analogue. Je suis heureux de voir une haute capacité scientifique partager, sans entente préalable, un avis timidement risqué à l'état d'hypothèse mais que l'analyse comparée des monuments changera, je l'espère, en réalité palpable.

Examinons maintenant les textes des souverains chaldéens qui régnèrent en Mésopotamie après la chute de Ninive.

« L'Euphrate (Purat), dit M. Ménant, a un développement immense. Au-dessus de Babylone, il touche à la Syrie, il pénètre dans l'Asie-Mineure par l'une de ses branches, il exploite l'Arménie par les autres et reçoit les produits des contrées montueuses qui bor-

[1] *Essai de commentaire des fragments cosmogoniques de Bérose*, p. 413 à 455. J'ai naturellement supprimé dans cette citation tout ce qui appartenait à la philologie pure.

[2] « *Dinnu* est constamment employé dans les contrats privés avec le sens de *dette ; la din* pourrait donc signifier ; *sans le devoir ; sans y être obligé ; librement ;* ce serait une expression analogue au *votum solvit lubens merito* des inscriptions latines. » F. Lenormant, *ouv. cité*, p. 455. Si *dinnu* et *dunnu* sont le même mot — les assyriologues ne tombent pas toujours d'accord sur la valeur des voyelles et même des consonnes — il représenterait alors une offrande rendue obligatoire par un engagement solennel, un ex-voto.

dent le Pont-Euxin. Au-dessous de Babylone, il communique avec l'Océan par un cours tranquille accessible à la navigation du Golfe Persique, le centre le plus actif du commerce de cette grande phase de la civilisation. Aussi, lorsque le moment fut venu où l'empire assyro-chaldéen dut atteindre son plus grand développement, ce ne fut point Ninive qui devint la reine du monde, mais Babylone qui, vaincue et saccagée, resta cependant la capitale du grand empire de Chaldée. Babylone devint pour ainsi dire à cette époque une ville nouvelle. A part quelques traces des restaurations d'Assarhaddon, on ne rencontre rien qui rappelle la ville antique, et Nabuchodonosor paraît en être le véritable fondateur [1]. »

Au nord de la cité royale, entre l'Euphrate et la route de Bagdad à Hillah, apparaît une ruine gigantesque qui porte aujourd'hui le nom de *Babil*. Ses décombres interrogés ont mis en lumière des briques estampées au nom de Nabuchodonosor; aucun document antérieur à ce prince ne s'est révélé. Beaucoup d'hypothèses émises sur Babil n'ont pas suffisamment éclairci son origine, mais sa destination est parfaitement connue : Babil est désigné dans les textes antiques par le nom de *Bit-Saggatu*.

Le *Bit-Saggatu*, nous l'avons vu tout à l'heure, était un temple consacré au dieu Marduk et qui renfermait outre la coupole des Oracles, séjour de l'idole, un sanctuaire particulier consacré à son épouse, Mylitta-Zarpanit, la Délephat des Grecs. Les inscriptions des rois d'Assyrie parlent souvent de ce temple qui avait une grande célébrité, et dans lequel, après Assur-bani-pal, Nabuchodonosor va nous introduire de nouveau.

Nabu-kudur-usur, נבוכדרצר (604 avant J.-C.), fils de Nabopolassar (Nabu-pal-ussur) fondateur du dernier royaume de Chaldée, est un personnage trop connu pour réclamer ici le moindre

[1] *Babylone et la Chaldée*, p. 176.

renseignement biographique. Une longue inscription, gravée sur le bloc de basalte noir qui est passé au *British-Museum* avec les collections de la Compagnie des Indes, rappelle ainsi les trésors conquis et les offrandes faites aux dieux par le destructeur de Jérusalem.

J'ai amassé dans Bab-ilu de l'argent, de l'or, des métaux précieux, de l'émail (*e-ra-a*), [1] des pierres des montagnes, des pierres de la mer, un trésor considérable et digne d'envie.

J'ai restauré dans le Bit-Saggatu, le grand temple de la souveraineté, le sanctuaire des oracles où repose Marduk, le Maître des Dieux. J'ai élevé sa coupole comme une fleur, je l'ai revêtue d'or travaillé, pour qu'elle resplendisse comme le jour et j'ai couvert le haut du temple avec des pierres, du cuivre et du plomb.

L'autel des Destinées se trouvait à la Haute-Colline, où se prononçaient les oracles, en dehors de la ville, je l'ai transporté dans les *Zakmu Ku*... Cet autel, l'autel de la souveraineté du Maître des Dieux, du sublime Marduk, avait été construit en or et en argent resplendissant par un roi antérieur, je l'ai fait recouvrir d'or pur d'un poids considérable. J'ai fait ciseler les vases sacrés en or du Bit-Saggatu, j'ai fait incruster du verre [2] et des pierres précieuses dans le sanctuaire de Marduk et je l'ai fait briller comme les étoiles du ciel.

J'ai recouvert avec de l'or brillant les énormes poutres de cyprès qui forment la charpente du sanctuaire des Oracles, les poutres inférieures

[1] M. Ménant justifie ainsi sa traduction : « On peut rapprocher *e-ra-a* du chaldéen ירא qui signifie littéralement *recouvrir d'une matière gluante*. Les briques vernissées ou émaillées, qu'on trouve dans les ruines, sont enduites d'une couche épaisse de 0^{m} 002^{m} de matière appliquée à froid à l'aide d'un pinceau et ensuite soumise à la cuisson. La signification est, comme vous le voyez, un peu forcée, elle résulte du sens général et paraît commandée par la présence de briques de cette nature dans les ruines et l'absence de tout autre terme pour les désigner en assyrien. » *Lettre* du 11 février 1875.

[2] « Le terme assyrien que j'ai traduit par *verre* est écrit *za-ri-ri*, mais il n'y a rien de moins certain. La présence du verre dans les ruines, combinée avec le sens de la phrase, conduit seule à cette traduction. Le mot suivant est *aban* (pierre), qui doit s'entendre des pierres précieuses comme dans d'autres passages analogues. Tout cela *brille comme des étoiles*. M. Norris traduit *zariri aban* par *statues de pierre*, mais je ne m'explique pas — ni moi non plus — que les statues de pierre puissent *briller comme des étoiles*. » J. Ménant, *Lettre citée*.

ont été incrustées avec de l'or, de l'argent, des pierres précieuses et des métaux.

Barsippa est la ville où l'on adore le Roi des Dieux, je l'ai ornée, j'y ai fait construire le Bit-Zida, sa demeure éternelle. J'en ai achevé la magnificence avec de l'or, de l'argent, des métaux, des pierres, des briques vernissées... J'ai recouvert avec de l'or la charpente du sanctuaire où repose le dieu Nabu... J'ai incrusté avec de l'ivoire la colonnade de la porte du sanctuaire du repos, le seuil, les linteaux... J'ai splendidement orné l'entrée du sanctuaire du repos et le pourtour du temple avec des briques de différentes couleurs.

J'ai fait resplendir comme un rayon de soleil le Bit-Saggatu et le Bit-Zida. J'ai fait resplendir comme la lumière du jour les merveilles du Grand-Dieu.

J'ai orné les portes (de mon palais) avec des briques vernissées, des inscriptions et des peintures. J'y ai entassé de l'or, de l'argent, des métaux, des pierres de toute espèce et de toute valeur, j'y ai réuni un ensemble d'objets de prix, des trésors immenses.

J'ai élevé des colonnes de lentisque, de cèdre et de cyprès, j'ai ajouté des *usa*, des peaux de veau marin, du *ihis*, de l'argent, de l'or et des garnitures en fer, des frises et des bas-reliefs (*sic*) exécutés en briques vernissées au-dessous des portes, j'en ai entouré le faîte avec des *kilil* en cuivre [1].

Un cylindre en terre cuite, trouvé à Babylone et aujourd'hui propriété de Sir Thomas Phillips, confirme le texte précédent.

Le lieu du repos, la demeure de sa puissance (de Marduk), je l'ai faite en forme de pyramide, en or brillant ; j'ai revêtu d'or la porte *kilisat*. J'ai construit, en l'émaillant et en lui donnant la forme de coupole, le temple de Zarpanit, ma souveraine.

J'ai fondé, j'ai achevé le Bit-Zida, la maison éternelle dans Barsippa. J'ai revêtu d'or les colonnes du sanctuaire du dieu Nabu, j'ai recouvert le lieu sacré en or, en argent, en autres métaux (*sic*), en briques vernissées... c'est là que trônent Nabu et Nana... Au premier jour de la fête de la Main-suprême, j'ai fait établir devant eux les 16 images sculptées resplendissantes, les délices des dieux de Barsippa, le *isih*, le poisson, l'oiseau, le *usummu*, le tribut, le trésor étranger, le *dasap*, le *sirur*, le

[1] *Babylone et la Chaldée*, p. 202, 203, 206, 207.

kurunu, le *sikar satur*, le don suprême, le *disip*, le *khimil*, le *sizib*, le *yu'ul*, le *saman* [1].

On lit encore sur un autre cylindre au Musée Britannique :

J'ai restauré le Bit-Saggatu, je l'ai embelli avec du marbre, de l'argent, de l'or, des métaux, des pierres précieuses, des briques vernissées.

Sur l'inscription de Borsippa, même collection :

Le Bit-Saggatu est le temple du Ciel et de la Terre, la demeure du Maître des Dieux, de Marduk. J'ai fait recouvrir en or pur le sanctuaire où repose sa souveraineté.

Le Bit-Zida est la maison éternelle ; je l'ai rebâtie depuis ses fondements ; j'en ai achevé la magnificence avec de l'argent, de l'or, des métaux, des pierres précieuses, des briques vernissées [2].

Apres le sac de Jérusalem par Nabuchodonosor, Jérémie resté à Masphat écrivit aux captifs de Babylone une lettre pour les prémunir contre le culte des idoles chaldéennes. Baruch nous a conservé cette lettre dont quelques passages ont ici leur place marquée. Quand il a spécifié les dieux de métal, de pierre et de bois, le prophète continue :

Leur langue est l'œuvre d'un artisan ; ceux même qui sont couverts d'or et d'argent n'ont que l'apparence de la vie et ne peuvent parler. Comme les bijoux d'une fiancée ils sont fabriqués avec l'or reçu en don. Ces dieux ont bien des couronnes d'or sur la tête, mais les prêtres leur enlèvent l'or et l'argent pour se l'approprier..... On couvre ces dieux d'habits de pourpre, mais il faut leur épousseter le visage [3].

L'usage des ornements mobiles en métal ou en étoffe avec les-

[1] *Ibid.*, p. 209, 210.

[2] *Ibid.*, p. 212, 216.

[3] VI, 7, 8, 9, 12. Nam lingua ipsorum polita a fabro, ipsa etiam inaurata et inargentata, falsa sunt, et non possunt loqui. Et sicut virgini amanti ornamenta : ita accepto auro fabricati sunt. Coronas certe aureas habent super capita sua dii illorum : unde subtrahunt sacerdotes ab eis aurum et argentum, et erogant illud in semetipsos, — opertis autem illis veste purpurea, extergunt faciem ipsorum propter pulverem domus.

quels on habillait les divinités assyro-chaldéennes est matériellement démontré par les monuments figurés. Bérose, cité par Hésychius, nomme une prêtresse, Sarachéro, chargée de parer la déesse Héra : or un grand nombre de cylindres représentent divers épisodes de cette cérémonie. M. A. de Longpérier en a décrit plusieurs qui appartiennent à notre musée du Louvre. Un texte mythologique, publié par M. J. Ménant, énumère les différents objets dont se composait la toilette de la déesse Istar : grande couronne, boucles d'oreilles, collier et diadème en pierres précieuses, ceinture, anneaux d'or pour les pieds et les mains, enfin le vêtement intime dont le nom répugne aux Anglais et que nous sommes obligés de traduire par le mot vulgaire, chemise [1].

Les successeurs de Nabuchodonosor jusqu'à la prise de Babylone par Cyrus, Évil-Mérodach (561 av. J.-C.), Nirgal-sar-usur (559 av. J.-C.), Bel-labar-iskun, Nabu-naid ou Nabonid (555 av. J.-C.), enfin Bel-sar-usur, vraisemblablement le Balthasar de Daniel (537 av. J.-C.), ne nous ont transmis aucun renseignement nouveau sur l'orfévrerie.

J'ai accumulé à dessein des citations qui ne sortent pas des généralités, ne renferment rien de descriptif et tombent dans de perpétuelles redites. Malgré ces inconvénients, leur utilité s'explique ; aucune étude spéciale sur l'orfévrerie assyro-chaldéenne n'a encore été publiée que je sache, et la condensation de textes éparpillés çà et là m'a semblé indispensable pour démontrer à l'aide des monuments figurés l'exactitude de traductions parfois incertaines.

« A Ninive, selon M. V. Place, tout est autochthone, tout est pris dans le territoire et façonné par des artistes indigènes. Aucun doute n'est possible à cet égard, puisque, sauf l'Égypte, dont le style n'a nul rapport avec le style ninivite, la civilisation assyrienne précède toutes les autres. » Il y a dans cette assertion

[1] *Catal. des antiq. assyriennes du musée du Louvre*, nos 447, 448, etc. — *Babylone et la Chaldée*, p. 236, 237.

quelque chose de trop absolu : quand une rivalité politique met deux peuples en contact, ils se font toujours des emprunts réciproques dont la plus grosse part s'applique naturellement au vainqueur. Les Égyptiens introduisirent dans leur panthéon la déesse Hathor qu'ils avaient trouvée en Asie et les Assyriens, passés au rôle d'envahisseurs, s'inspirèrent à coup sûr des édifices de Thèbes ou de Memphis pour orner leurs palais d'une série de bas-reliefs coloriés représentant la gloire des dieux et les actions des rois. M. Place, il est vrai, avait dit auparavant : « L'architecture assyrienne exclut l'emploi des colonnes ; il faut pourtant en admettre dans le temple du palais de Sargon, c'est un élément étranger rapporté de ses conquêtes en Égypte : il y avait bien emprunté la première idée de l'édifice et la corniche du soubassement [1] ».

Nous allons voir que Sargon emprunta aussi à l'Égypte la technique de l'orfévrerie cloisonnée.

M. Botta découvrit dans les ruines de Khorsabad divers fragments de briques émaillées ; après lui, MM. Place et Layard exhumèrent du même lieu des systèmes complets de cette matière décorative dont Babylone fournit aussi son contingent. L'émail ninivite est d'assez médiocre qualité, il ne vaut pas celui de Babylone, glaçure composée de silicate alcalin d'alumine sans traces de plomb ni d'étain [2]. Parmi les constructions attribuées à une fabuleuse Sémiramis, Ctésias, médecin d'Artaxerxès Mnémon cite un palais dont les murailles offraient des personnages, des animaux

[1] *Ninive et l'Assyrie*, t. II. l. 2, p. 190 ; ibid., l. 1. c. 1, p. 38, 39. — A. de Longpérier, *Musée Napoléon III*, in 4°, texte de la pl. IV.

[2] « L'émail babylonien, saillant, très-adhérent à la brique, brille d'un vif éclat ; il est dur comme la porcelaine. Celui de Ninive est tendre, se détache facilement et semble une glaçure peu caite. Les figures, cernées d'un creux sensible, font croire qu'avant la couleur le contour était tracé au style sur l'argile molle. » Place, *ouv. cité*, t. II, l. 2, p. 253. Jacquemart, *Les Merveilles de la céramique*, part. I, Orient, p. 170. On voit des échantillons de ces briques aux musées du Louvre et de Sèvres.

et des sujets de chasse, rendus en couleurs sur briques crues [1] ; l'écrivain grec sous-entend une cuisson postérieure. Il n'est donc pas étonnant de rencontrer dans les textes cunéiformes la mention des briques vernissées.

Les échantillons de M. Place consistent en arcs de porte de ville, ornés de divinités tétraptères et diptères alternant avec des rosaces ou des roues (Pl. III, fig. 1 et 2), et en un soubassement de porte de palais où un lion, un taureau, un gypaëte (rapace tenant le milieu entre l'aigle et le vautour), un figuier, une charrue placés à la file, sont précédés et suivis par un personnage royal. Toutes ces figures, exécutées en jaune d'or vif — carnations jaune rosé, barbe et cheveux noirs, menus détails blanc et vert clair — sur fond bleu lapis, offrent une particularité remarquable : les franges, les broderies et les plis des vêtements, les plumes des ailes, le pelage des animaux, sont exprimés par des plaques découpées en bleu sur le jaune; un gros trait noir les encadre et simule, surtout dans les plumes, un véritable cloisonnage. La réduction à petite échelle d'originaux qui mesurent jusqu'à 0m 90c donne pour résultat un effet identique à celui des bijoux cloisonnés égyptiens. L'imitation est encore plus frappante quand on examine les fragments recueillis par MM. Botta et Layard : leur champ est vert ou bleu ; l'ornement — plantes sacrées, asters, antilopes, ailes, coiffures, franges, bijoux — qui s'y détache soit en blanc ou en jaune, soit en gris bleuâtre, est toujours rechampi d'un mince filet de l'une des deux premières couleurs. [2] Les sculpteurs assyriens savaient rendre au naturel

[1] Καθ' ὃν ἐν ὡμαῖς ἔτι ταῖς πλίνθοις διετετύπωτο θηρία παντοδαπὰ τῇ τῶν χρωμάτων φιλοτεχνίᾳ τὴν ἀλήθειαν ἀπομιμούμενα. — Ἐνῆσαν δ' ἐν τοῖς πύργοις καὶ τείχεσι ζῷα παντοδαπὰ φιλοτέχνως τοῖς τε χρώμασι καὶ τοῖς τῶν τύπων ἀπομιμήμασι κατεσκευασμένα · τὸ δ' ὅλον ἐπεποίητο κυνηγιον παντοίων θηρίων ὑπάρχον πλῆρες, ὧν ἦσαν τὰ μεγέθη πλεῖον ἢ πηχῶν τεττάρων · κατεσκεύαστο δ' ἐν αὐτοῖς καὶ ἡ Σεμίραμις ἀφ' ἵππου πάρδαλιν ἀκοντίζουσα, καὶ πλησίον αὐτῆς ὁ ἀνὴρ Νῖνος παίων ἐκ χειρὸς λέοντα λόγχῃ. *De rebus Assyriorum*, I, 10, éd. Didot, p. 23.

[2] V. Place, *ouv. cité*, pl 14 à 17, 27 à 31. Botta, *Monument de Ninive*, pl. 155 e

avec une perfection rare les plumes, les franges et les accessoires en général; l'intention des céramistes est donc manifeste, ils ont copié des modèles en orfévrerie cloisonnée : s'ils eussent voulu autre chose, ils auraient agi à l'instar de leurs confrères babyloniens qui peignaient la réalité et non les formes conventionnelles. Ces derniers toutefois faisaient aussi du cloisonné à l'occasion : une rosace blanche sur champ bleu lapis, au Louvre, est cerclée de noir [1].

De la comparaison des textes avec les monuments, j'ose conclure : 1° que l'intérieur des temples assyro-chaldéens était orné de tables en métal ou autres minéraux, comportant des figures incrustées ; 2° que ces mêmes images se reproduisaient à l'extérieur sur des briques émaillées, *libnat*. Les portes des villes et des palais avaient un décor pareil attendu qu'on les regardait comme des sanctuaires ; chacune des huit grandes portes de Dur-Sarkin était consacrée à une divinité spéciale [2].

Les couleurs d'émail, assez précieuses pour qu'on les renfermât dans les magasins royaux, ainsi qu'il a été dit ailleurs, correspondaient aux tons des matières incrustées ou de leur excipient : le jaune, à l'or, *huras* ; le blanc, à l'argent, *kaspi*, à l'albâtre, au jaspe ; le gris bleuâtre, au quartz hyalin, au verre incolore, *zariri* ; le bleu, au lapis, *khibisti* ; le carné, à la cornaline ; le vert, à la malachite ; le noir, quand il ne marquait pas les divisions, au stéaschiste, au bronze, peut-être au fer, *parzil*. La spécialité des gemmes *aban* (pierre) *zatu*, *aban ka*, *aban ini Meluchka*, n'est

156, in-fol., 1849. V. encore Jacquemart, *ouv. cité* ; Layard, *The Monuments of Nineveh*, pl., passim, in-fol., Londres, 1849.

[1] *Musée Napoléon III*, pl. IV : 3, franges rendues par des traits noirs ondés sur fond jaune d'or ; 5, détails d'une aile, champ blanc, imbrications noires nuées de jaune pâle ; 4, rosace ; 1 et 2, fragments d'inscription, caractères *na* et *ku* blancs sur bleu ; 6, tronc de palmier, réticulé noir sur jaune d'or.

[2] Ces portes étaient dédiées : orient, à Samas et à Bin ; midi, à Bel et à Mylitta ; occident, à Anu et à Istar ; nord, à Nisruk Salman et à Mylitta. *Ann. des rois d'Assyrie*, p. 203, 204. Les portes ornées que M. Place découvrit à Khorsabad avaient donc pour patrons Bin, Anu et Nisrok.

pas encore déterminée; elles devaient également s'imiter en émail [1].

Maintenant, que le mot *dunnu* désigne ou non les plaques historiées en incrustation qui décoraient les temples et les palais assyro-chaldéens, ceci est une question philologique dont je n'ai point à m'occuper; il me suffit d'avoir établi un fait qui, pour n'être pas mathématiquement prouvé, n'en reste pas moins très-vraisemblable.

La sculpture assyrienne nous a conservé un grand nombre de modèles de bijoux, bracelets de poignet et d'humérus, boucles d'oreilles, diadèmes, tiares, colliers; les originaux, presque toujours veufs de leur armature métallique, sont excessivement rares.

Les *armillæ* d'humérus rentrent dans l'orfévrerie ordinaire; quand elles ne sont pas unies, elles prennent la forme d'un lien de joncs maintenu par des arrêts verticaux équidistants. Les bracelets sont plus variés; des têtes de lions ou de panthères, des rosaces, s'y montrent ajustées sur des anneaux et des carcans, lisses, striés, cannelés [2]. Ces rosaces sont fréquemment doubles; une seconde fleur plus petite y tient lieu d'*umbo* central. Quant à la matière dont elles étaient faites, le travail du sculpteur serait impuissant à nous l'apprendre si nous n'avions pas d'autres renseignements à portée. Dans les fondations d'une entrée de ville, à Khorsabad, M. Place a trouvé quelques bijoux, la plupart en cornaline et en agate rouge [3]. Parmi eux, deux rosettes taillées

[1] Voy. Ménant, *Exposé des éléments de grammaire assyrienne*, p. 372, 373, in-8°, Paris, 1868. F. Lenormant, *ouv. cité*, loc cit.— Les tributs imposés à l'Égypte et à l'Arabie par les monarques assyriens ne mentionnent aucun produit où l'on puisse reconnaître la malachite. Ce minéral était vraisemblablement tiré du pays de *Bitini*, sur les frontières de la Médie, qui possédait des mines de cuivre. *Ann. des rois d'Assyrie*, p. 244.

[2] Botta, *ouv. cité*; pl. 12, 13, 14, 59, 161, etc.

[3] Place, *ouv. cité*; pl 75, colliers et bracelets formés de cônes tronqués, de cylindres, d'ovoïdes et de barillets; pl. 76, gemmes sculptées. Les matières de tous ces bijoux sont l'agate, la cornaline, l'améthyste, le quartz hyalin, la calcé-

en camée (Pl. III, fig. 4 et 5), dont le diamètre répond exactement aux proportions de l'*umbo* des bracelets sculptés, offrent un contour égrisé à la meule qui accuse une sertissure absente; leur destination est donc à peu près certaine. Autour du centre monolithe rayonnaient des pétales évidemment isolés, vu leurs dimensions, et qui ne pouvaient former un ensemble qu'au moyen d'une monture cloisonnée. Ce rapprochement m'a guidé dans la restitution du bracelet d'Assurbanipal d'après un bas-relief du Louvre (Pl. III, fig. 8).

Je ne me bornerai pas à une seule preuve, et, laissant à l'écart le collier précité d'Aah-hotep — rosaces d'or cloisonnant des pierres dures — dont l'intervention ne serait peut-être pas ici hors de propos, je vais interroger les sculptures enluminées de Khorsabad. J'y rencontre trois diadèmes rehaussés de rosaces : le premier semble un bandeau continu de métal, le second est une écharpe tordue dont les bouts sont noués derrière la tête ; le troisième, qui se compose d'éléments oblongs, arrondis aux extrémités, mérite un examen attentif car j'ai été fort lent à établir une opinion trop hardie pour n'avoir pas besoin d'être solidement appuyée.

Ces éléments, bleu lapis orlé d'un double filet rouge assez épais, sont très-réguliers et vont en décroissant ; les extrêmes aboutissent à un gros gland rouge ; sur le tout brochent cinq rosaces de la même couleur dont le diamètre (grandeur naturelle) varie de $0^{m}\ 09^{c}$ à $0^{m}\ 076^{m}$ et $0^{m}062^{m}$. Les rosaces sont à coup sûr en pierreries, leurs pétales affleurent au cercle de monture et l'or eut appelé du jaune, l'argent, du blanc, ainsi qu'on le remarque ailleurs ; mais le bandeau est-il en étoffe, en cordons tressés ou en plaques métalliques articulées sertissant des gemmes? Je penche vers la

doine, le lapis lazuli etc. ; t. I, liv. 1, p. 189, 191, 192 : t. II, c. 4, p. 259-260. — M. Place croit que ces bijoux ont été jetés à dessein là où il les a trouvés ; j'ajouterai que le but de semblables offrandes était religieux et commun à diverses populations asiatiques. Voy. Orose, *Hist.* l. V, c. 16 ; C. de Linas, *Les Casques de Falaise, etc.*, p. 45 à 50.

dernière hypothèse. Tissu ou cordons auraient été rendus par des zônes de couleurs alternantes et non par des filets cernant un massif homogène ; ils se seraient réunis en nœud bichrome, tandis que le gland représente l'attache d'un bourrelet, garniture intérieure du diadème. Je crois donc, sauf meilleur avis, que le peintre a simplement jugé inutile d'enluminer ici les cloisons exprimées par un trait en creux [1].

Les types des boucles d'oreilles sont : la colonnette rectiligne, renflée ou cruciforme ; la navicelle ; une fleur de lotus très-épanouie. Le plus fréquemment un panier conique termine le bijou ; nous retrouvons les variantes de ce panier sur deux antiques pendeloques en or du Danemark. La sculpture n'a reproduit que des boucles d'oreilles où le métal est seul employé ; mais la coquille de cornaline à long pédoncule, figurée planche III, n° 6, provient de quelque joyau de même espèce dont les briques vernissées nous offrent en outre un modèle cloisonné : la matière incrustée est blanche cerclée de jaune [2].

Les colliers consistent en chapelets de sphères, d'ovoïdes, de gemmes taillées en polyèdres arrondis (Pl. III, fig. 3). L'ornement de cou d'une effigie royale suspend pêle-mêle des disques étoilés, croissants, fourches, racloirs qui font penser à certains colliers votifs trouvés dans les sépultures antiques. Les disques pourraient faire soupçonner la présence du cloisonnage, mais j'en constate positivement le travail sur le collier chevronné d'une divinité assyrienne [3].

Un terme de l'inscription d'Assurbanipal relative au Bit-Sagatu, inscription dont les fragments principaux ont déjà été sou-

[1] Botta, *ouv. cité*, pl. 21, 43, 75, 163 et 155, fig. 2.

[2] Botta, *ouv. cité*, pl. 21, 43, etc., 161 ; 155, fig. 2. Place, *ouv. cité*, pl. 53, 76. Weiss, *Kostumkunde*, t. I, p. 208, fig. 123. Worsaae, *Nordske Oldsager*, p. 87, fig. 377 et 378, Ier âge du fer.

[3] Botta, *ouv. cité*, pl. 75. Place, *ouv. cité*, pl. 75, fig. 11. Weiss, *ouv. cité*, t. I, p. 202, fig. 119. Layard, *Nineveh and its remains*, fig. 78, in-8°, Londres, 1849. *Musée Napoléon III*, pl. 7, Nisrok.

mis au lecteur, suggère à M. F. Lenormant les remarques suivantes : « *Susilti*, nous y reconnaissons le chaldaïque שרשל (chaîne), le syriaque *sislo* (bandelettes) : ce sont des bandelettes faisant partie du vêtement des statues divines, ou plutôt des bandes superposées de figures et d'ornements selon l'habitude de l'art asiatique, ce qui semblerait appeler le verbe *upachir* qui se rend bien mieux pour le latin *finxi* que par aucun mot français [1]. »

L'admirable effigie d'Assarhaddon (?) trouvée à Nimroud et publiée par M. Layard avec les nombreux détails qu'exigeait une pareille œuvre, autorise le trop bref commentaire de M. Lenormant. Le roi est assis sur un trône entouré de ses eunuques et de divinités ailées ; les limbes, ou plutôt les orfrois des vêtements sont ornés de broderies aux sujets les plus riches et les plus variés : des figures humaines, des animaux réels ou fantastiques, des plantes sacrées, y sont disposés avec un goût infini. Le pectoral surtout, disque cantonné de quatre pommes de pin simulant des agrafes, est un chef-d'œuvre d'élégance. Au centre, deux personnages aptères, coiffés de la tiare royale et affrontés devant une plante sacrée, étendent la main vers le disque ailé qui domine la scène ; personnages et plante reposent sur un pavement imbriqué. La bordure comporte six palmettes chevronnées d'où s'échappent des fruits, alternant avec un pareil nombre de pommes de pin ; le cercle extérieur est également chevronné [2].

Ici, l'orfèvre apparaît clairement derrière la brodeuse ; un sentiment instinctif montre que le sculpteur a rendu la netteté du burin et de l'incrustation plutôt que la mollesse de l'aiguille.

[1] *Essai de commentaire etc.*, loc. cit.

[2] Layard, *The monuments of Nineveh*, pl. 5 à 8. Le pectoral assyrien varie de formes : il est tantôt circulaire, tantôt rectangulaire, sur les effigies d'Assurbanipal ; dans le second cas, le double galon qui borde cet ornement contourne à l'instar d'une chaîne le col de la tunique, preuve de son origine égyptienne. Le pectoral égyptien était un talisman, l'assyrien devait avoir le même but : il représente toujours deux personnages affrontés devant une plante sacrée, seulement, quand il est rectangulaire, deux grandes rosaces flanquent le motif principal. V. Place, *ouv. cité*, pl. 50 à 53.

J'ai tenté une restitution du pectoral d'Assarhaddon en orfévrerie cloisonnée, et les changements que j'y ai introduits, changements empruntés d'ailleurs à des œuvres analogues, sont tellement insignifiants qu'il me semble inutile de les signaler.

Textes et monuments concourent donc à prouver, tant en Assyrie qu'en Chaldée, l'existence de bijoux, de vêtements, de tableaux en orfévrerie cloisonnée. Hérodote mentionne quelques-unes des richesses du Bit-Saggatu : une statue de Bel, une table, un marchepied, un siége, un autel ; le tout d'or et pesant 800 talents [1]. Diodore renchérit encore sur son devancier. Trois statues d'or repoussé ; Jupiter mesurant 40 pieds, du poids de 1000 talents babyloniens ; Cybèle, d'un poids égal, assise sur un trône, ayant à ses genoux deux lions et deux énormes serpents d'argent, chacun de 30 talents ; Junon, 800 talents, la droite armée d'un serpent tenu par le cou, la gauche, d'un sceptre en orfévrerie cloisonnée. Une table d'or, de même travail que les statues, longue de 40 pieds, large de 15, pesant 500 talents, avec deux vases de 30 ; deux brûle-parfums d'or, 300 talents chaque. Trois grands cratères d'or, celui de Jupiter, 1200 talents, les autres, chacun 600 [2]. Il n'y a pas à discuter un si énorme total, 12,000 kilogrammes d'or représentant plus de 38 millions de francs, en face des contributions imposées aux peuples soumis par les rois assyro-chaldéens et des sacs plus récents de Tyr et de Jérusalem : les écrivains grecs sont restés peut-être encore au-dessous de la vérité [3].

[1] Ἔνθα ἄγαλμα μέγα τοῦ Διὸς ἔνι κατήμενον χρύσεον, καὶ οἱ τράπεζα μεγάλη παρακέεται χρυσέη, καὶ τὸ βάθρον οἱ καὶ ὁ θρόνος χρύσεός ἐστι · καὶ ὡς ἔλεγον οἱ Χαλδαῖοι, ταλάντων ὀκτακοσίων χρυσίου πεποίηται ταῦτα. Lib. I. c. 183.

[2] Τρία κατεσκεύασεν ἀγάλματα χρυσᾶ σφυρήλατα, Διός Ἥρας, Ῥέας · . . . . . σταθμὸν δ'εἶχε (Jovis effigies) χιλίων ταλάντων Βαβυλωνίων · τὸ δὲ τῆς Ῥέας ἐπὶ δίφρου καθήμενον χρυσοῦ τὸν ἴσον σταθμὸν εἶχε τῷ προειρημένῳ · ἐπὶ δὲ τῶν γονάτων αὐτῆς εἱστήκεισαν λέοντες δύο, καὶ πλησίον ὄφεις ὑπερμεγέθεις ἀργυροῖ, τριάκοντα ταλάντων ἕκαστος ἔχων τὸ βάρος. Τὸ δὲ τῆς Ἥρας... ἄγαλμα, σταθμὸν ἔχον ταλάντων ὀκτακοσίων, καὶ τῇ μὲν δεξιᾷ χειρὶ κατεῖχε τῆς κεφαλῆς ὄφιν, τῇ δὲ ἀριστερᾷ σκῆπτρον λιθοκόλλητον. Etc. etc. L. I, c. 9.

[3] Surtout si l'on n'a pas oublié l'immense quantité de métaux précieux intro-

Un synchronisme fournira le nom du peuple, qui communiqua aux Assyro-chaldéens la technique de l'incrustation, et la date où cet art industriel fut pratiqué en Mésopotamie. A l'époque où les Sargonides associent sur leurs monuments et leurs effigies le lotus et le sphinx égyptiens aux anciens types nationaux de la rosace, *urud*, et du chevron, on voit apparaître les premiers indices révélateurs de l'orfévrerie cloisonnée à Ninive ; il y a donc une forte présomption, sinon une certitude absolue, en faveur de l'importation égyptienne [1].

C. DE LINAS.

(A suivre.)

duite à Jérusalem par Salomon. Ezéchias offrit d'un seul coup à Sennachérib 30 talents d'or, 800 d'argent, des pierreries, des perles, etc., etc. (*Ann. des rois d'Assyrie*, p. 219) et ce n'était qu'une faible partie des trésors accumulés dans le temple. La commerçante Phénicie devait être bien plus riche encore que la Judée.

[1] Botta, *ouv. cité*, pl. 43 et 105. Place, *ouv. cité*, pl. 49, fig. 1, seuil d'un palais de Koyoundjick, musée du Louvre. — M. Ménant (*Exposé des élém. de gram. assyr.*, p. 33) interprète l'idéogramme *urud* par rosace, mais lui donne aussi le sens de cuivre, peut-être parce que certaines briques étaient colorées avec un oxyde de ce métal. *Lettre* du 11 février 1875. — *Annales, etc.*, p. 240 ; Layard, *The monum. of Nineveh*, pl. 6 et 8.

LES ANCIENS MONUMENTS CHRÉTIENS

DE RODEZ

PREMIER ARTICLE

« Les Arvernes et les Rutènes, disait César, en sa célèbre conférence « avec Arioviste, ont succombé sous les armes de Quintus Fabius Maxi- « mus ; le peuple romain leur a pardonné ; il n'a point réduit leur terri- « toire en province, il ne leur a point imposé de tributs [1]. » C'est ainsi que, l'an 121 avant Jésus-Christ, apparaît pour la première fois dans l'histoire la nation dont Rodez, « la ville des Rutènes », est la capitale. César adjoindra son territoire à la Province romaine, ou Provence, dont la tête est Narbonne. Sous l'Empire, Rome y déploiera, comme partout où elle commande, sa civilisation, c'est-à-dire sa magnificence orgueilleuse au service de la cruauté et de la mollesse. Rodez a son amphithéâtre, qui présente aujourd'hui, à côté de la ville, l'aspect d'un grand cratère éteint. Il a ses combats de gladiateurs, dont l'un des masques en cuivre repoussé, offrant aux côtés Minerve et Hercule, et par devant la tête de Méduse, vient d'être retrouvé. Il a ses villas splendides, dont deux, celle d'Argentelle, à treize kilomètres de Rodez, et celle de Mas-Marcou (*Mansus-Marci*), habitation de Marcus, à six kilomètres, rendues au jour en 1861 et 1870, révèlent un luxe et une élégance d'existence dont, à bien des égards, les beaux hôtels du Paris moderne n'approchent pas. Marcus avait ses thermes, miniature des thermes des Césars à Rome. Un aqueduc lui amenait les belles eaux de la source de Fontrosière. Sa vaste résidence était pavée de fines mosaïques. Elle avait sa bibliothèque et ses collections. A cette habitation répondaient les domaines. La chasse, la pêche, tous les plaisirs champêtres y avaient leur théâtre parmi les riches revenus des troupeaux et de l'agriculture. Telles étaient ces grandes existences romaines, installées après la conquête dans la capitale des Rutènes et dans la campagne,

[1] *De bello Gallico*, l. I, § XLV.

dont les médailles et les monuments divers nous révèlent l'existence du Ier siècle à la fin du IVe [1].

Tout est païen de ce qui nous en a été révélé jusqu'ici, une médaille à part. Ce n'est pas que le christianisme, dès son apparition, n'ait émis, là comme partout, et en particulier dans nos Gaules, ses rayons. La tradition de Rodez, digne de tout respect, est que l'apôtre de l'Aquitaine, saint Martial, disciple de saint Pierre, lui a prêché l'Évangile. Il serait incroyable, vraiment, qu'au milieu de tels progrès de la civilisation païenne, la civilisation chrétienne n'ait fait ou tenté aucun pas et ne soit maintes fois revenue à la charge. Ce qui est bien probable, c'est que le succès n'a pas répondu aux efforts. Jusqu'à saint Martin, les Gaules apparaissent comme païennes en somme, surtout les campagnes. Rodez ne nous offre que statuettes de dieux et de déesses ; les poupées en plâtre de Vénus pullulent : la corruption règne avec l'idolâtrie. A Milhau, nous trouvons une fabrique de poterie, dont les produits vont du IIe siècle jusque par delà le Ve ; il y a une dizaine de lampes et divers monuments du IVe siècle : rien n'est chrétien. Une poterie du IVe siècle, de la collection de M. l'abbé Cérès, m'a fait lire : *Veni ad me amica*. C'est la coupe d'un disciple d'Horace. Le génie chrétien ne l'a point transfigurée en ce sceau ravissant inspiré à Rome par le *Cantique des Cantiques*, où, autour de la colombe, symbole de l'âme toute pure et toute aimante, on lit l'appel du céleste Epoux : *Veni si amas* [2]. Pas un souvenir chez les Rutènes de ces martyrs qu'on trouve presque partout ailleurs ; pas un nom d'évêque. La médaille, qui est la seule trace certaine rencontrée jusqu'ici de christianisme dans les quatre premiers siècles, n'oblige pas même à croire à l'existence du christianisme dans le pays, car c'est une monnaie impériale courante. Nulle part, ce semble, autant que dans les montagnes du Rouergue, la désignation de *pagani*, « gens de la campagne, » n'équivaut au triste sens de « païens. »

Mais à partir du milieu du Ve siècle, comme tout change ! Quelle consolante physionomie nous présentent ces montagnes ! Je viens d'en contempler les anciens monuments chrétiens, dont je ne soupçonnais guère l'existence, et je n'ai pu me défendre, à leur vue, d'un certain ravissement. Rome même peut les envier à Rodez.

[1] Voir les *Notes archéologiques* de M. l'abbé Cérès. — I. Compte-rendu sur les fouilles pratiquées à la villa de Mas-Marcou. — II. Rapport sur les fouilles archéologiques faites à Cadayrac, à Souyri et au couvent de la Providence, 1865. — Extrait des *Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron*, t. X.

[2] Boldetti, tav. CXLVIII ; Garucci, *Hagioglypta*, p. 230.

Je vais essayer de les décrire. Ils ne sont que cinq à ma connaissance, tous du VIe siècle ou des environs. Il faut y joindre la médaille que j'ai dite, et qui est du milieu du IVe siècle. Etudions par ordre ces six pages de l'histoire primitive d'une de nos plus religieuses et meilleures provinces, si heureusement attardée dans le christianisme, comme elle le fut autrefois, hélas ! dans le paganisme.

I

LA MÉDAILLE DE MAGNENCE

La médaille est un petit bronze du tyran Magnence, qui revêtit la pourpre à Autun, en 349. et se donna la mort à Lyon, en 353. Cette pièce a été trouvée parmi d'autres de toutes les époques, dans la villa de Marcus, où tout semble païen, d'ailleurs. Ce signe, sinon ce titre, le plus ancien jusqu'ici du christianisme à Rodez, est au musée de la ville. Il est remarquable.

La médaille offre d'un côté le buste de Magnence. Au revers, c'est le monogramme Constantinien du Christ, avec l'alpha et l'oméga, acclamation de sa divinité, et ces trois lettres MAV, seuls restes de la légende. Je crois pouvoir restituer : (MAXI) MA V(ICTORIA), d'après une médaille d'or toute semblable de Constantin portant : VICTORIA MAXIMA [1]. C'est la désignation de la « très-grande victoire » remportée par Constantin sur Maxence, avec l'étendard montré dans le ciel, qui offre au-dessus de la croix le monogramme couronné du Christ. Le tyran Magnence a fait graver ce signe au revers de son image, comme pour s'assurer à son tour la victoire. Que ce labarum, sorti du sol de Rodez en 1870, soit d'un heureux augure pour la France !

II

L'ANNEAU TROUVÉ A LUNEL

Je rapprocherai de ce précieux petit bronze de la villa de Marcus une petite bague de cuivre trouvée par M. l'abbé Cérès dans une tombe gallo-

[1] J. Hemelarius. *Imperatorum romanorum numismata aurea.* Antverpiæ, 1627, in-4°, planche 62.

romaine, à Lunel, canton de Conques, à 30 kilomètres environ de Rodez. On a cru cette bague du IVe ou du Ve siècle, sur cet indice trop faible peut-être que des poteries de ce temps, trouvées dans le pays, présentent également des lettres initiales séparées par un signe. Le signe, ici, est la croix équilatérale ; les lettres sont les quatre initiales du signe de la croix : *Jesus Nazarenus Rex Judæorum.* Le pourtour extérieur de la bague offre, gravés, les traits suivants :

+ I + N + R + I

On n'a pas signalé encore, que je sache, de monument pareil, du moins à la date présumée. C'est peut-être le plus ancien exemple de cette forme du titre de la croix : INRI, si commune au Moyen-Age, et qui figure de nos jours sur tous les crucifix. C'est la formule pleine dont le monogramme constantinien est l'abrégé. Ce monogramme offrant les deux premières lettres de *Christ*, et placé sur la croix au sein d'une splendide couronne, c'est bien le *Jésus Nazaréen, Roi des Juifs,* inscrit et maintenu par Pilate au sommet de la croix et condensé par les chrétiens d'abord, tout l'indique, puis par le ciel même dans un sigle de gloire.

La bague et la monnaie de Rodez se répondent et sont en quelque sorte, en double, son labarum chrétien apparaissant à la suite de celui de Constantin, au sein de ses montagnes, refuge trop tenace alors du polythéisme romain, ennemi du Christ et de sa croix.

III

LE SARCOPHAGE DIT DE SAINT AMANS

L'empire romain tombe au commencement du Ve siècle, et de proche en proche, durant ce siècle, il va s'effaçant dans les Gaules. La domination des Francs l'y remplace à la fin. Dans ce cataclysme, le christianisme est le refuge des populations. Elles embrassent la croix à titre de planche de salut. Les églises sont leurs lieux d'asile ; leurs défenseurs, leurs guides, leurs nourriciers, leurs pères sont les évêques. Au lieu de ces prêteurs venus jadis de la capitale dans les provinces pour peser sur elles du poids de leur dégoût insolent, de leur rapacité, de leur corruption raffinée, de leur hypocrisie rompue à l'effronterie, armée de sauterelles, aux cheveux de femmes et aux dents de lions, comme ils semblent apparaître dans l'Apocalypse [1], voici des envoyés de Dieu, des apôtres de la vérité et de

[1] Apoc., IX 7 8

la lumière, des incarnations de la vertu et de l'amour, des auteurs de tout bien, les anges des Églises, image de ceux du ciel. Qu'on en juge par celui que Rodez vénère comme son premier évêque, et qui florissait un peu avant Clovis et sous ce prince encore :

« Le Bienheureux Amantius, enfant de la ville des Rutènes, son pasteur « pendant qu'il vivait, est maintenant, par sa précieuse mort, son patron. « A la première fleur de son âge, brisant les liens du siècle, il embrassa « la milice du Christ par le vœu de persévérance, il foula aux pieds par la « vertu de patience les vices dont la fragilité humaine est assaillie, il re- « poussa au loin les vains soucis, il retint les mouvements de l'audace « par les freins de la fermeté, et il subjugua les tumultes des pensées con- « tradictoires par l'empire de l'esprit. Plein de ferveur dans son heureux « propos et d'éclat par la splendeur de ses services féconds, il mérita le « sommet du sacerdoce et le siége de la chaire sublime. Là il montra une « âme égale au faîte de son honneur : rien en lui de douteux, rien de « double, rien de variable. Il avait une parfaite humilité, une prompte « miséricorde, une libéralité inépuisable, une sainte simplicité. Il fut « louable en ses veilles, courageux en ses jeûnes, plein de mansuétude « en ses délassements, observé dans ses colloques, retenu dans ses con- « flits, doux au milieu des injures, patient dans les tribulations, modéré « dans la prospérité, constant parmi les événements tristes, sévère pour « les flatteries de la fortune, doux vis-à-vis de ses adversités. Sa liberté « était empreinte de pudeur et sa gaîté de gravité [1]. »

Ce saint évêque, au nom empreint d'amour et de charité, dont le saint évêque de Poitiers, Fortunat, ou tel écrivain des premiers temps de la monarchie française a fait ce portrait et a retracé ensuite la vie, fut inhumé dans le cimetière chrétien de la ville. C'était en ce champ tout plein de sarcophages mérovingiens en partie enfouis encore, dont l'église de Saint-Amans, occupe aujourd'hui le centre. Il reposait dans un édicule rectangulaire, ayant le nom et la forme d'une basilique, comme tant de monuments funéraires de ce temps : *Nam prius in basilica sancti viri extensa sepulcrum* [2] ; et son tombeau, comme une lampe resplendissante, éclairait de la splendeur de sa clarté tous les visiteurs qui faisaient station auprès ou dedans : *Sepulcrum velut præfulgens lampas splendore propriæ claritatis mentes exspectantium illustrabat* [3]. Ce tombeau était un cercueil

[1] *Vita sancti Amantii Ruthenensis episcopi.* Patrol. latin. T. LXXXVIII, col. 513.

[2] *Patrol.*, col. 523.

[3] Ibid.

de grès ou de marbre, déposé dans la terre avec une éminence ou une inscription qui en indiquait la place. Il est appelé, en effet, *tumulus*, en même temps que *sepulcrum;* et on le voit entouré de matériaux divers qui lui sont superposés : *Artifex eligitur qui tumulo circumjecta demat, qui statim sacræ venerationis locum ingressus, audaci motu de sepulcro opposita expulit* [1]. C'est dans ces conditions que Dieu glorifiait le saint évêque Amantius. Mais il avait décidé qu'on dirait de lui d'une autre manière : « Son sépulcre sera glorieux [2]. »

Le second successeur d'Amantius sur le catalogue des évêques de Rodez, l'Africain Quintianus, « doué de sainteté, brillant de la dot des vertus, « fervent du doux feu de la charité, distingué par la fleur de la chasteté, » d'après S. Grégoire de Tours [3], fit l'élévation et une certaine translation du corps. « Ayant agrandi la basilique du bienheureux évêque Amantius, « il transporta le saint corps en avant [4]. » C'était sous Clovis. Rodez, avec l'Aquitaine, venait de passer de la domination des Visigoths ariens à celle des Francs catholiques. Quintianus signe comme évêque de Rodez au Concile d'Agde en 506, et figure à celui d'Orléans en 511. S. Fortunat ou tel de ses contemporains nous a décrit avec les plus beaux détails la cérémonie de cette translation, pour laquelle on avait choisi le « jour qui, « par un supplice triomphal, a envoyé vainqueurs aux cieux les premiers « docteurs de la ville de Rome, Pierre et Paul, les deux très-grandes lu- « mières du monde [5]. » On était accouru de toutes parts, les pontifes, les peuples : le saint abbé Marturius était venu de Narbonne. A peine le tombeau, c'est-à-dire le sacré tertre, est-il ébranlé, *tumulus commovetur,* qu'une suavité ineffable s'en échappe et remplit d'une volupté béatifique tout le peuple, non-seulement dans l'église, mais dans son atrium et ses portiques. Le tombeau soulevé écrase la main de l'abbé Marturius. Il prie le saint, et le tombeau s'élève spontanément et dégage la main saine et sauve qui s'empresse de le porter. Les miracles abondent : les malades sont guéris ; d'audacieux impies sont frappés, et, criant merci, sont délivrés. Et c'est ainsi que « S. Quintianus, évêque, choisit devant les « sacro-saints autels un lieu pour recevoir le tombeau de S. Amantius et « l'y plaça dans un monument admirable et d'un art précieux : *Ante sacro-*

[1] Ibid.
[2] Is. XI, 10.
[3] *Vitæ Patrum*, cap. IV.
[4] Ibid.
[5] Col. 523.

« *sancta altaria capacem tumuli locum elegit, ubi ipsum miro opere et lauda-* « *bili arte collocavit.* [1]. »

La piété de Quintianus était vive, elle n'était pas assez éclairée. Après les miracles qui furent sa récompense, elle eut sa correction. S. Amantius lui apparut en songe et lui dit : « Attendu que, par une entreprise témé- « raire, on t'a vu sortir de leur lieu mes membres qui reposaient en paix, « voici que je t'éloignerai de cette ville et que je t'exilerai dans une autre « région : mais tu ne seras pas privé de l'honneur dont tu jouis [2]. » Menacé de mort par les Goths, comme ami des Francs, il dut fuir en effet chez les Arvernes, dont il devint évêque par l'influence de Théodoric. C'était un saint homme.

On ne signale pas de traces du sarcophage de S. Amans jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Au Moyen-Age, les reliques du saint avaient été probablement transférées dans une riche châsse que les consuls de la ville avaient seuls le droit de porter dans les processions. C'est dans un monument de ce genre qu'on les trouve en 1706. Le *Propre des Saints* adopté cette année, qui résume la vie de S. Amans écrite au VIe siècle, dit que ses « reliques sont conservées dans une chapelle décemment prépa- « rée et ornée d'un mausolée très-splendide : *Reliquiæ... in sacello decen-* « *ter præparato splendidissimoque mausoleo ornato reservantur* [3]. » Le sarcophage, d'où les reliques avaient été tirées était resté, précieuse relique lui-même, enfoui dans l'église, peut-être à l'époque de sa reconstruction aux Xe et XIe siècles. Lors de la nouvelle reconstruction en 1754, un sarcophage fut mis au jour, qu'on ne douta pas être celui de S. Amans. « Ce « sarcophage, dit M. l'abbé Albert, fut trouvé en creusant les fondements « de l'église actuelle de Saint-Amans et aurait, d'après une tradition cons- « tante, servi de sépulture au premier évêque connu de Rodez [4]. » Transporté, à la suite de la Révolution, dans l'église paroissiale de la Madeleine, il est venu, à la démolition de cet édifice, dans la cour de l'ancien évêché transformé en préfecture. On se rappelle l'avoir vu là, servant de

[1] Col. 52 3.

[2] S. Gregor. Tur. *Vitæ Patrum*, cap. IV.

[3] *Proprium sanctorum sanctæ et insignis Ecclesiæ cathedralis Beatæ Mariæ et Diœcesis Ruthenensis. Ruthenis*, 1715. In-12. Il y a en tête un mandement de Mgr de Lusignen, de 1706. La fête de S. Amans se célèbre le 1 novembre; celle de sa translation, le 4 juillet.

[4] *Visite du Congrès archéologique de France à la cathédrale de Rodez. Rapport lu au Congrès archéologique de France dans la séance du 5 juin 1863.* In-8° de 28 pages, p. 9.

bassin à une fontaine, d'abreuvoir aux animaux. Un trou percé dans le bas de la cuve montre en effet qu'il retenait ou laissait écouler l'eau à volonté. L'évêché rendu à sa destination, il a été transporté par Mgr Giraud dans une chapelle de la cathédrale, qui sert de dépôt. C'est là qu'il est en compagnie d'une ravissante statue de Vierge du Moyen-Age. Il gît à terre, exposé aux passants et à tous les accidents. Quelques objets de lampisterie de l'église y remplacent le corps de S. Amans. Il porte son nom d'ailleurs : on l'appelle le sarcophage de S. Amans; et, d'après ce certificat traditionnel et les raisons que nous venons de voir, il n'y a guère lieu de suspecter son identité.

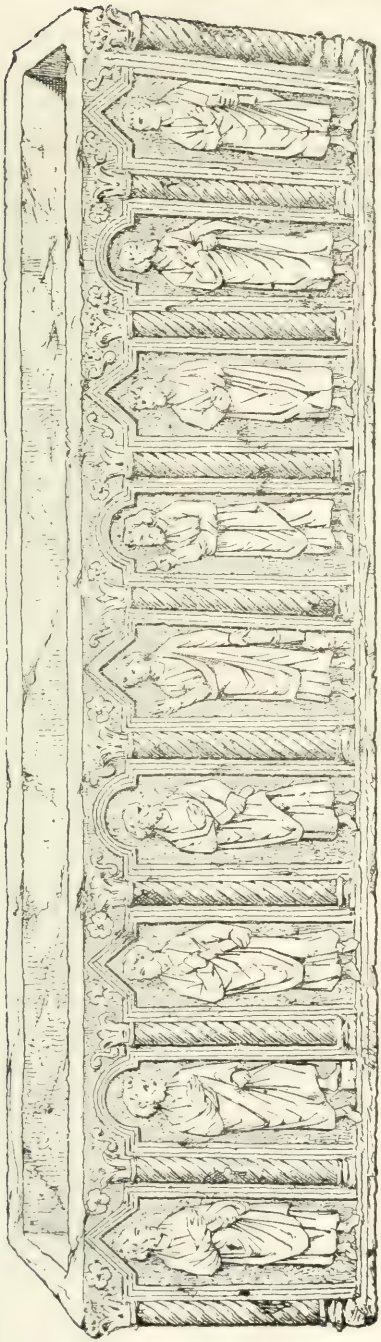
C'est un monument manifeste du Ve ou du VIe siècle. « M. de Caumont n'a pas hésité à le classer au premier rang des richesses archéologiques que renferme la cathédrale [1]. » La cuve, qui est privée de son couvercle, est un monolithe de marbre des Pyrénées. M. Duminges, à qui l'on doit sur les Pyrénées de si belles études, y a bien reconnu leur marbre à petites facettes, différent du marbre d'Italie. Un sarcophage de ce marbre pyrénéen, dont on signale la ressemblance avec celui de Rodez, se voit au musée lapidaire de Toulouse, sous le cloître des Augustins. Ces sarcophages forment une classe différente de ceux en marbre d'Italie de la partie méridionale du midi des Gaules. « Il y a chez nous, dit M. Martigny, d'a-« près M. Le Blant, deux familles très-tranchées de sarcophages; ceux du « sud-est, qui ont pour type les marbres d'Arles, et sont d'un style relati-« vement meilleur, quoique en général moins élégant et moins correct que « celui des tombeaux romains ; et ceux du sud-ouest, ceux de Toulouse, « beaucoup plus lourds et plus barbares [2]. » Le sarcophage de Rodez est de cette classe. Sans être barbare, il n'est point élégant. Il a le cachet du pays : le dessin et le ciseau sentent la montagne ; mais, grâce à Dieu, il en est ainsi de la foi et de l'intelligence sur ce monument. C'est une des inspirations chrétiennes les plus originales et les plus mâles. Je n'en ai pas rencontré à Rome ou chez nous qui m'ait fait plus d'impression et de plaisir. Le sarcophage de Ste Madeleine à part, le sarcophage de S. Amans a peu de rivaux en France, s'il en a.

Le lecteur va en juger.

La cuve du sarcophage est sculptée sur trois faces. La face postérieure n'a pas même été polie. C'est l'indice que le sarcophage était adossé à une muraille, celle, je présume, où devait s'appuyer la table d'autel sous laquelle il reposait, ainsi que Prudence nous montre les tombes des martyrs, types

[1] M. Alibert, *Ibid.*

[2] *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, p. 591.



Sarcophage de S. Amans. Face antérieure.

plus tard de celles des saints non martyrs, appelés du nom voisin de celui des martyrs mêmes, confesseurs.

La face antérieure offre neuf niches entre dix colonnes engagées. Des roses entremêlées à des fragments de festons, pareils à l'*s* de notre alphabet, remplissent les intervalles des colonnes et du sommet des niches. Elles ne sont pas sans symbolisme et font songer au printemps de la résurrection. Dans la niche du milieu, plus vaste que les huit autres et dont le fronton est triangulaire, apparaît le Christ ressuscité. Debout, imberbe, les cheveux courts, sa figure respire l'éternelle jeunesse. Il est revêtu de la tunique et du manteau, ces vêtements de sa vie d'épreuve, qui furent transfigurés avec lui au Thabor et participèrent à la transfiguration de sa résurrection même et aux manifestations de son état glorieux. Il bénit de la main droite, comme il bénissait en montant au ciel [1] Son geste est celui de la bénédiction latine, trois doigts, le pouce, l'index et le médius étant développés, les deux autres repliés. Ce geste était le salut de l'orateur chez les anciens, et parfois sur les monuments chrétiens il n'a pas d'au-

[1] Luc, XXIV, 50, 51.

tre signification. C'est ainsi que le Christ dit au paralytique de se lever et de s'en retourner avec son grabat dans sa maison [1]. Alors le bras est d'ordinaire abaissé et l'avant-bras à peu près horizontal. Mais presque toujours ce geste emporte l'idée manifeste de bénédiction chez le Christ : ainsi, quand il opère des miracles, quand il fait son entrée triomphale à Jérusalem, quand, au milieu de ses Apôtres, il quitte la terre ou apparaît ayant l'image du ciel sous les pieds. Le bras tout entier s'élève alors le plus souvent ; il s'élève invariablement dans cette dernière scène évangélique.

Il en est ainsi sur notre sarcophage, dont le rapport avec cette scène même, tant répétée sur les sarcophages, est trop visible pour que le sens de la bénédiction soit douteux. Le Christ tient donc la main droite élevée, et en même temps il appuie la main gauche sur un rouleau posé droit et serré au milieu par sa ligature. C'est l'Evangile, sans aucun doute. Et voici, — ce que je n'ai vu que sur le sarcophage de Rodez, — que ce rouleau est porté par un autre plus volumineux, droit aussi et pareillement lié. C'est assez visiblement l'Ancien-Testament, piédestal du nouveau, prophétie que le Christ est venu accomplir, loi des Patriarches ou de Moïse qu'il a conduite à sa perfection. Voilà tout le dépôt des Saintes-Ecritures qu'il laisse à la terre en la quittant, et dont il confie la garde à ses Apôtres et à leurs disciples. « O Timothée, garde le dépôt, » dira S. Paul, transmettant la consigne du Christ [2]. Enfin, ce sont les deux legs du Christ, allant intercéder pour nous dans le ciel après l'avoir fait sur la terre, sa parole et sa bénédiction.

Les apôtres sont autour du Christ pour recueillir son héritage. Huit occupent le devant du sarcophage. Chacun est dans sa niche d'honneur, moins vaste que celle du Christ, mais montrant bien que s'il est le roi de l'Église, les apôtres en sont les princes. Les roses et les festons escortent les frontons de leurs niches, tour à tour circulaires et triangulaires. Des colonnes séparent et flanquent ces niches consacrées aux *colonnes* de l'Église. Quatre personnages, deux sur chacun des côtés du sarcophage, nous font reconnaître tout de suite le nombre complet et sacré des douze apôtres. Le sarcophage de Rodez, avec tant d'autres de Rome, des Gaules et de toutes les provinces chrétiennes, nous offre, autour du défunt, le Christ, au milieu du Collége Apostolique, jugeant le monde après avoir donné leur vie pour le sauver, et admettant à leur béatitude les grandes âmes attachées à leurs traces. N'est-ce pas à ses apôtres que le Christ a

[1] Aringhi, t. I, p. 624.

[2] I. Tim. VI, 20

dit : « En vérité, je vous le dis, vous qui m'avez suivi, lorsqu'à la régéné-« ration des choses, le Fils de l'homme siégera sur son siége de majesté, « vous aussi vous serez assis sur douze siéges jugeant les douzes tribus « d'Israël [1]. » Et n'est-ce pas pour cela que Constantin, songeant à sa sépulture, érigeait à Constantinople sa grande basilique des Douze-Apôtres, et y plaçait douze sarcophages d'honneur en leur nom, mettant au milieu le sien de porphyre, que nous avons encore, orné du seul monogramme du Christ dans une couronne aux lemnisques flottants [2], et se couvrant, au sein de la mort, du puissant patronage des Apôtres du Christ, joint à celui du Christ lui-même [3] ? Et sa fille, Ste Constance, ne repose-t-elle pas également à Rome auprès de Ste Agnès en ce célèbre mausolée rond qu'elle s'est fait, entouré à l'intérieur de douze niches visiblement occupées autrefois par les statues des douze Apôtres ? C'est sous leur tutelle et celle du Christ, c'est au milieu, en quelque sorte, de leur société et de leur gloire, que la piété du saint évêque Quintien et des Rutènes plaçait les reliques de S. Amans.

Saint Pierre est à gauche du Christ. C'est sa place invariable sur les sarcophages, les mosaïques, les peintures, les médailles de dévotion de ce temps ; et ici on peut encore le reconnaître à certains traits de son type traditionnel et à son front garni de cheveux crépus. Sur les sarcophages romains du IVe siècle, sur ceux de Ravenne ou ceux des Gaules plus ou moins contemporains du nôtre, le Christ apparaît, donnant de la main gauche à saint Pierre, nouveau Moïse et son vicaire, le rouleau de la Loi évangélique, sur lequel on lit parfois : *Dominus dat legem*, et donnant de la droite la mission à saint Paul ou à tous les Apôtres en général. Ici le Christ appuie la main gauche sur sa Loi, portée par la Loi de Moïse, et cette Loi est entre saint Pierre et lui. Le sens est-il douteux ? Et n'est-ce pas à saint Pierre que revient d'une manière spéciale et incomparable, avec la garde du sacré dépôt, l'autorité législative soit doctrinale, soit disciplinaire dans le royaume de Dieu, dont le Christ est venu du Ciel fonder l'établissement ? Un autre trait caractérise le prince des Apôtres entre tous ses collègues. Sur le sarcophage de Rodez, saint Pierre fait le geste de la bénédiction comme le Christ, en élevant la main droite. Placé à la gauche du Christ, comme son ministre et devant le rouleau de la Nouvelle Loi reposant sur celui de l'Ancienne, que le Christ touche de la main comme pour lui en passer la garde, l'identité du geste de la main droite de Pierre avec celui de la main droite du Christ saisit les yeux. Pierre

[1] Matt. XIX, 28.

[2] M. de Rossi, *Bulletino*, 1864, p. 11.

[3] Euseb., *De Vita Constantini*, § LX.

apparaît comme un autre Christ. Il semble en outre que c'est pour accuser la fermeté et la perpétuité de sa fonction pontificale suprême, dont la bénédiction, empruntée du Christ, est le cachet, que la main gauche de Pierre, dirigée horizontalement, soutient la main verticale qui bénit. Cette main souveraine, et par qui seront bénies toutes les nations, n'aura pas de défaillance. On se rappelle ce tableau de Moïse : « Et Melchisédech, « roi de Salem, fit sortir le pain et le vin : et lui était prêtre de la part du « Dieu Très-Haut : et il dit à Abram : Béni soit Abram de la part du Dieu « Très-Haut, maître du ciel et de la terre [1]; » et cette parole, rapportée par David et par saint Paul, du Très-Haut lui-même, parlant au Christ et allant jusqu'à son Vicaire : « Tu es prêtre pour l'éternité, selon l'ordre de « Melchisédech [2]. »

Je n'ignore pas que sur un sarcophage romain, Pierre [3], au moment où il est arrêté par les Juifs, fait le geste qui paraît celui de la bénédiction, et qui est simplement celui de l'allocution. Deux Apôtres sont ainsi auprès du Christ sur un sarcophage des Gaules, où il ne faut voir rien de plus que leur adhésion au Christ lui-même [4]. Mais leur main n'est pas levée, et ce n'est plus la circonstance solennelle où nous sommes avec ses rapprochements qui s'imposent. Ici le Christ bénit, il ne parle pas seulement, et Pierre adhérant au Christ, fait précisément ce qu'il fait. Il y a entre le Christ et Pierre une identité de geste qui accuse leur liaison intime et incomparable, celle du Maître et du Vicaire, du Chef et du ministre plénipotentiaire. Si le Christ est Seigneur, Pierre est Seigneur ; si le Christ est Docteur, Pierre est Docteur : ils sont à côté l'un de l'autre, unis par les titres de la Nouvelle-Alliance et de l'Ancienne, et présentés ensemble au Collége Apostolique et aux douze tribus du nouvel Israël, c'est-à-dire à tous les fidèles. Sublime page de théologie, unique en sa force et en sa grâce, sculptée à Rodez, aux jours du berceau de la France ! Les marbres en font foi : sitôt chrétiennes, les Gaules ont proclamé autant et plus que Rome même l'autorité divine de Pierre, c'est-à-dire cette primauté et cette infaillibilité du Pontife romain que le Concile du Vatican vient de définir. Clovis, baptisé et sacré, s'est empressé d'envoyer au pape saint Hormisdas une couronne d'or pareille à la sienne, mais plus haute en splendeur, appelée Règne. Mais c'est au sein des monts des Rutènes, un des derniers boulevards de l'arianisme terrassé par Clovis, qu'apparaît le monument contemporain du fondateur de la monarchie française, qui est le plus hardi

[1] Gen., XIV, 18, 19.

[2] Ps. CIX, 4 ; Hebr., VII, 17.

[3] Aringhi, t. I, p. 615.

[4] Millin, *Voyage dans le Midi*, pl. 59, n° 3.

de tous les monuments et l'un des plus beaux à proclamer l'attachement de la Fille aînée de l'Église à la foi et à l'autorité de sa Mère.

Saint Paul est à droite du Christ. Il est reconnaissable à son front chauve. L'église de Rodez, comme tant d'autres des Gaules, suit ici les traditions artistiques romaines. Paul est le grand Apôtre ainsi que Pierre est le premier Apôtre. Pierre et Paul sont les apôtres de Rome : ils sont aussi les nôtres, soit par leurs envoyés, soit par eux-mêmes. Le rouleau de l'Évangile est dans la main gauche de saint Paul; il montre le Christ de la droite. L'Évangile ne lui a-t-il pas été confié par le Christ lui-même assis dans les cieux, si bien qu'il écrit aux Romains : « Selon mon Évangile [1], » et aux Éphésiens : « A moi, le plus petit des saints, a été donnée « cette grâce de révéler, au milieu des nations, l'Évangile (c'est-à-dire « la Bonne nouvelle) des incompréhensibles richesses du Christ [2] ? » Le Christ, tourné vers Paul, sur notre sarcophage, le bénit en l'envoyant prêcher; et Pierre, derrière le Christ, répétant son geste, semble répéter son acte. Car si Paul a reçu immédiatement sa mission du Christ, il l'a fait reconnaître par Pierre; Pierre l'a authentiquée et mise en règle; et quand la carrière des deux Princes des Apôtres touchera à sa fin, et que la prison Mamertime les réunira pour le martyre, Pierre écrira dans son Testament adressé à ses chères Églises de l'Asie-Mineure, foyer alors des lumières dans l'Église : « Comme notre très-cher frère Paul lui-même vous « l'a écrit selon la sagesse qui lui a été donnée; » il rangera les Épîtres de saint Paul parmi « les autres Écritures; » et il décrètera cette grande addition au Canon des Saints-Livres du Nouveau-Testament et de l'Ancien.

Pierre et Paul sont revêtus de la tunique et du manteau, ainsi que le Christ. Il en est ainsi de tous les Apôtres. Six autres sont sur la façade principale du sarcophage, trois à la suite de Pierre, trois à la suite de Paul. De ces trois là, le premier joint les mains et regarde vers le Christ; le second tient le rouleau des Évangiles des deux mains et regarde vers l'Apôtre qui suit; le troisième a le rouleau dans la main gauche et semble converser avec le second. Le premier de ces trois-ci porte le rouleau des deux mains et tourne la tête vers le suivant; le second montre le Christ de la main droite, et, relevant son manteau de la main gauche, lève le pied et commence à gravir une éminence; le troisième, tenant le rouleau, montre le Christ. Cet avant-dernier mérite attention. Aucun sarcophage, à mon souvenir, ne présente ainsi un apôtre. Il y a dans cette attitude un souvenir du Moïse des Catacombes, reproduit à la mosaïque du VI°

[1] Rom., XVI, 25.
[2] Ephes., III, 8.

siècle de Saint-Vital de Ravenne, du Moïse, dis-je, qui détache sa chaussure pour monter au buisson ardent sur l'Oreb. Mais c'est assez visiblement la traduction de ce passage de saint Paul, écrivant aux Hébreux et opposant le Sinaï redoutable de Moïse, interdit à l'ancien peuple, à la Jérusalem céleste du Christ, dont l'accès est ouvert par lui à tous les croyants : « Vous vous êtes approchés de la montagne de Sion, de la cité « du Dieu vivant, de la Jérusalem céleste, d'une multitude de beaucoup « de milliers d'anges, de l'Église des premiers-nés qui sont inscrits dans « le ciel, de Dieu, le juge de tous, des esprits des justes parfaits, du Mé- « diateur de la Nouvelle-Alliance, Jésus, et de l'aspersion d'un sang qui « parle mieux qu'Abel [1]. » L'Apôtre qui suit de près saint Paul, et auquel le relie son propre interlocuteur, monte à la suite de Paul vers cette montagne des cieux où Jésus s'élève, ou plutôt trône debout en bénissant, c'est-à-dire en offrant son sang glorieux et souverain, par qui tout est régénéré; et, en montant, il dirige la main vers ce Jésus, pôle et aimant des âmes, qui les attend pour les consommer dans la gloire.

Telle est la face antérieure du sarcophage de Rodez. Les faces latérales ne sont pas moins admirables et originales. Leurs deux sujets ne se retrouvent pas ailleurs, je crois.

Le premier, à droite du spectateur, c'est-à-dire du côté du Christ où est Pierre, offre un édicule entre deux personnages. L'édicule a pour fonde-

Côté droit du sarcophage de S. Amans.

ment quatre assises de pierre. Deux colonnes portent le fronton triangulaire marqué au centre du monogramme cruciforme. L'intervalle des colonnes est rempli par deux battants de porte ayant chacune deux compartiments quadrangulaires qui remplissent la hauteur. Quel est cet édifice?

[1] Hebr., XII, 22-25.

La pensée peut venir que c'est une armoire pour mettre les Saints Livres, telle que celles des Juifs aux premiers siècles de l'ère chrétienne, qu'on retrouve aujourd'hui dans les synagogues. On en voit trois exemples sur les fonds de coupe illustrés par Buonarotti [1]. L'un offre précisément les deux colonnes et l'aspect général de notre édicule. De même que deux lions gardent l'une de ces trois armoires, que deux colombes se posent près d'une autre, notre édicule est entre deux personnages. L'un joint les mains dans l'admiration ; l'autre avance et élève la main droite, supportée par la main gauche en signe d'adhésion. Ce serait deux des douze apôtres s'attachant au Christ, représenté par le trésor de ses saints Évangiles. Mais en y regardant bien, il faut renoncer à cette interprétation. L'édicule repose sur une masse plus large que lui et assurément architecturale. Ce n'est pas le fait d'un meuble. Dès lors cet édicule ne peut être qu'un tombeau. C'est ainsi, en effet, que plusieurs fois, sur les sarcophages romains, est représenté le tombeau de Lazare [2]. Le monogramme du Christ nous indique que c'est le tombeau du Christ lui-même.

Les portes en sont fermées. Le Christ est sorti de la prison de pierre toute close de son tombeau, comme il est sorti du sein virginal de sa mère, comme il entrera, « les portes closes », dans le Cénacle, le soir de sa résurrection. La croix monogrammatique signe le front du tombeau. C'est la croix, indiquant bien que c'est ici le tombeau du Crucifié; mais c'est la croix, offrant, combinées ensemble, les deux premières lettres du nom grec du Christ, c'est-à-dire de l'Oint par excellence du Très-Haut, du Roi des Juifs, qui est le Roi des rois, l'attente des nations, le désiré des collines éternelles. La croix monogrammatique est la forme donnée en Égypte au monogramme du Christ vu par Constantin dans le ciel au sein d'une couronne placée au-dessus de l'image de la croix, labarum avec lequel il lui a été ordonné de vaincre des troupes six fois plus nombreuses que les siennes et de conquérir Rome pour la régénérer. Les Égyptiens ont rapproché le monogramme du Christ de leur signe de vie. Une légère variante dans la boucle de ce signe qui surmonte la croix a fourni le nouveau monogramme, si précieux de forme, si sublime de sens [3]. Il apparaît de toutes parts dès le quatrième siècle, en concurrence avec le premier. Mais nulle part il ne me semble figurer aussi heureusement que sur ce front du tombeau du Christ, sa croix, son nom et la vie.

[1] *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure, trovati ne cimiteri di Roma.* Firenze, in-4°, 1716, tav. II, III.

[2] Aringhi, T. I, p. 223, 427, 575.

[3] Voir M. de Rossi, *Bulletino*, 1863, p. 64.

Deux personnages sont aux côtés du tombeau. Ce sont deux apôtres. Les mains jointes de celui de gauche qui admire, la main droite élevée et soutenue par la main gauche de celui de droite qui témoigne l'adhésion, sont deux gestes que nous avons déjà rencontrés dans l'apôtre qui suit saint Pierre et dans saint Pierre lui-même, au-devant du sarcophage. Ici le geste d'adhésion n'a rien de celui de la bénédiction ; et c'est une preuve de plus que ce dernier est bien affecté en propre à Pierre comme au Christ, et témoigne de sa qualité incommunicable du Vicaire du Fils d'Abraham, à cause duquel Dieu lui a dit : « En toi seront bénies toutes les familles de la terre [1]. » Ces deux apôtres rappellent les deux anges que les saintes femmes virent debout auprès du tombeau [2] : ils rappellent ces paroles du Christ parlant aux apôtres de sa Passion et de sa Résurrection : « Vous êtes les témoins de ces choses [3], » rapprochées de ces autres dites déjà : « C'est par la bouche de deux ou trois témoins que toute « chose devient constante [4] ; » ils rappellent les apôtres envoyés prêcher « deux à deux » par le Christ [5] ; ils rappellent enfin ces mêmes apôtres qu'on voit deux à deux dans les niches des sarcophages, rendant témoignage à la résurrection du Sauveur [6].

Coté gauche du sarcophage de S. Amans.

La face opposée du sarcophage nous offre les deux derniers des douze apôtres. Ils sont à côté du Christ, qui, en personne ou par sa croix et son

[1] Gen., XII, 3.
[2] Luc, XXIV, 3.
[3] Luc, XXIV, 48.
[4] Matt., XVIII, 16
[5] Marc, VI, 7 ; Luc, 10, 1.
[6] Martigny, p. 45.

nom inscrits sur son tombeau, préside sur les trois faces. Ici le Christ, toujours jeune, imberbe, à l'état de résurrection ou de transfiguration, annonçant la résurrection même, siége dans un trône. A sa droite un apôtre est assis sur un tertre, tenant le rouleau de l'Évangile de la main droite et appuyant la main gauche sur son genou. A sa gauche, un autre apôtre, assis sur un tertre pareillement, appuie la main gauche à terre et tient le rouleau droit de l'Évangile sur son genou aussi. Les deux tertres nous indiquent bien clairement que nous assistons à ce sermon sur la montagne, dont saint Mathieu a dit, en parlant du Christ : « Lorsqu'il se « fut assis, quand il eut pris place en siégeant, *cum sedisset*, ses disciples « s'approchèrent de lui [1]. » Le Christ parle à l'apôtre qui est à sa droite, en montrant de cette même droite celui qui est à sa gauche. N'est-il pas clair que c'est ici la proclamation des huit béatitudes, qui sont précisément l'apanage des apôtres et des disciples groupés autour d'eux et de lui? « Et ouvrant sa bouche, il les instruisait, disant : « Bienheureux les « petits de souffle (c'est-à-dire ceux qui vivent humblement ici-bas), car « c'est à eux qu'est le royaume des cieux [2] ! » Les apôtres sont les témoins ou martyrs de la résurrection du Christ sur un côté du sarcophage; ils sont ses co-participants sur l'autre côté. Là, ils annoncent l'ascension du Christ du sein du tombeau dans les cieux ; ici, le Christ déclare que le royaume des cieux leur appartient. Les cieux sont à ces déshérités, à ces rebutés, à ces exténués de la terre, qui, comme le Christ, n'y doivent pas trouver où reposer la tête, sinon dans le tombeau Il faudra sa croix, qu'ils porteront à sa suite, et sur laquelle ils rendront leur pauvre souffle pour leur assurer ce lieu de paix. Ce n'est que de la suprême défaite que datera pour eux, comme pour lui, la suprême victoire : *Beati pauperes spiritu quoniam ipsorum est regnum cœlorum!*

Qui n'admirerait à présent l'unité des trois compositions de ce sarcophage et la magnifique théologie de l'artiste rutène ou plutôt de son inspirateur, le saint évêque Quintianus? A droite du spectateur, la Résurrection du Christ proclamée à son tombeau par deux apôtres au nom de tous; en face, son Ascension, au milieu de huit apôtres les représentant tous, dont Pierre qui succède au Christ; à gauche, la Résurrection et l'Ascension, assurées à leur tour, avec le Royaume des cieux, aux apôtres, dont deux représentent encore le sacré collége. Quelle merveilleuse et complète épopée, et qu'elle dit bien les trois cantiques de la vie autour de ce qui paraît le trône de la mort !

[1] Matt., v. 1.
[2] Matt., v. 3.

Et en même temps, se peut-il une plus délicate et plus grandiose oraison funèbre de l'apôtre de Rodez, Amantius, en qui semble avoir passé l'esprit des douze apôtres, qui semble redire par leurs bouches et leurs gestes son symbole de foi, respirer par toute leur personne sa bonne odeur du Christ, et dont le Christ lui-même, assis sur la montagne de la Terre Promise, image de celle du ciel, prononce en quelque sorte la sentence de béatitude ?

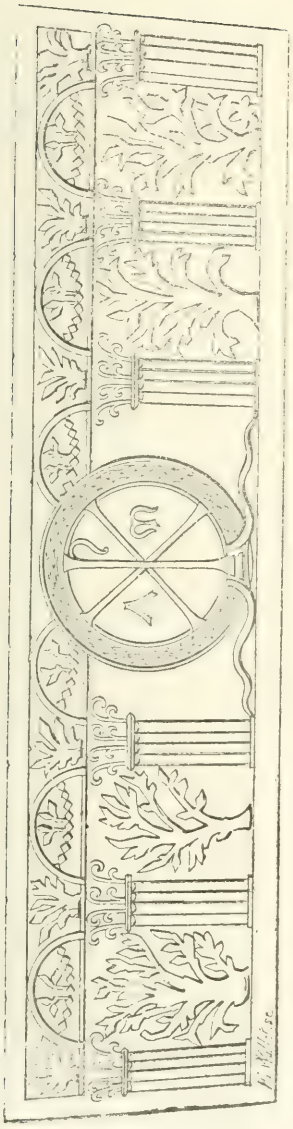
Il se pourrait bien que le tombeau du Christ, aux formes assez particulières, représentât le premier tombeau de saint Amans, la petite basilique où son successeur Quintien le trouva. On en aurait ainsi perpétué l'image, en remplaçant cette basilique par une plus étendue. Le fait ne serait pas sans analogue. Bien des monuments idéaux des sarcophages sont des monuments réels, et c'est ici, au moins, un type de l'architecture dans les Gaules sous Clovis.

Le sarcophage avait son couvercle. C'était un demi-cylindre ou un double plan incliné en forme de toit. Avait-il des images chrétiennes ou de simples ornements ? Existe-t-il encore ? Il est impossible de répondre à ces questions. Il se peut, toutefois, qu'un précieux fragment de marbre blanc qui est au musée de Rodez, offrant un grand monogramme du Christ au sein d'une décoration de lierre, dont l'inaltérable verdure symbolise l'immortalité, soit une moitié d'un des deux plans du couvercle. Ce fragment, ou je me trompe, appartient à un sarcophage. Il est d'un beau travail et un peu rude, comme celui du sarcophage dit de saint Amans. Ces monuments ont dû être rares à Rodez. On n'en montre que deux jusqu'ici, et assurément, s'il appartient à l'un des deux, c'est à celui dont nous parlons. Il ne peut appartenir à l'autre, qui offre précisément le monogramme sur la face antérieure. Ce monogramme constantinien rappelant l'apparition céleste, ces festons de lierre déposés comme des immortelles sur la tombe, complètent bien la théologie et la poésie ravissante de notre sarcophage. Nous aurions ainsi tout ce qui peut nous manquer de sa précieuse sculpture [1] ; car il n'est pas probable que la face postérieure du couvercle ait été ornée de symboles, n'étant pas faite pour être vue, et la face suivante du sarcophage, destinée à être cachée, étant restée toute brute. Nous pouvons ainsi rétablir avec quelque vraisemblance, au moins, tout l'ensemble de ce sarcophage de saint Amans, la pièce capitale des monuments chrétiens de Rodez, et l'un des monuments les plus distingués des Gaules et peut-être du monde entier.

[1] Si le fronton des côtés a eu quelque symbole chrétien, il a pu avoir la croix équilatérale, comme il se voit sur deux sarcophages de Ravenne de ce temps. Ciampini. *Vetera monimenta*, t. II, tavol. III.

IV

UN SECOND SARCOPHAGE



Rodez possède un second sarcophage chrétien. Il est dans un entrepôt de la cour de l'évêché. Grâce aux déblaiements laborieux de MM. de Bonald et André Privat, j'ai pu l'approcher. Il est en marbre blanc. Une seule des faces est sculptée. Le monogramme du Christ, avec l'A et l'Ω dans les branches du X, entouré d'une couronne de laurier aux lemnisques, c'est-à-dire aux bandelettes et ligatures de pourpre, qui flottent, occupe tout le milieu. Trois colonnes engagées s'élèvent de chaque côté, portant une frise où, entre des demi-circonférences et dedans, sont des plantes que je n'ai pu définir. Entre les colonnes s'élève un arbuste qui ressemble à un figuier. N'est-ce pas le figuier que le Christ a pris, avec ses bourgeons tendres, comme signe du réveil de la nature à l'approche du temps chaud[1]! C'est ici un bel emblème, répété quatre fois, selon les plages du ciel, de la vivification du champ des morts par le soleil du Christ, marqué, à défaut de celui de la nature, au coin de l'éternité. Simple et superbe sujet, qu'aucun sarcophage, si je ne me trompe, ne nous a présenté encore!

On dit que ce sarcophage est celui de saint Mamas, diacre de saint Amans. Il paraît à peu près contemporain du premier. Ce sont deux contemporains des pre-

[1] Matt., XXIV, 32.

miers jours de la monarchie française et du triomphe de la foi catholique à Rodez. Il suffit de les signaler pour qu'ils reçoivent désormais le respect auquel ils ont droit et dont ils ont joui pendant bien des siècles.

L'abbé V. Davin.

(*La fin au prochain numéro.*)

QUELQUES REMARQUES

A PROPOS D'UNE NOUVELLE ÉDITION

DE L'IMITATION DE JÉSUS-CHRIST

Cette simple note ne saurait avoir la prétention d'un travail approfondi sur la matière. Elle suffira toutefois, espérons-nous, à démontrer aux lecteurs de la *Revue de l'Art Chrétien* que les assertions émises dans la livraison de décembre, par M. Elie Petit, ne sont pas à l'abri de toute contestation sérieuse.

L'honorable écrivain, pour attribuer à Gerson la paternité de l'*Imitation de Jésus-Christ*, nous renvoie aux diverses dissertations de M. Vert dans lesquelles il serait « démontré d'une manière magistrale » que Gerson est le véritable auteur de l'*Imitation*.

Nous ferons observer tout d'abord que la troisième et dernière étude de M. Vert porte la date de 1861. Postérieurement à cette époque a paru l'*Essai bibliographique sur le livre de Imitatione Christi, par le R. P. Augustin de Backer, de la Compagnie de Jésus*. On y lit la phrase suivante : « Après un examen mûr et impartial, je considère Thomas a Kempis comme l'auteur de l'*Imitation*. »

Nous sommes tout aussi surpris de voir que M. Petit ne fasse pas mention de deux articles étendus, publiés dans la *Revue des questions historiques*, tomes XIII et XV, et dus à la plume exercée de M. Arthur Loth.

M. Loth écarte sans peine Gersen ; il discute longuement les titres de Gerson et finit par conclure négativement. L'écrivain de la *Revue des questions historiques* n'admet pas davantage que Thomas a Kempis soit l'auteur de l'*Imitation*. Il s'appuie, pour soutenir sa thèse, sur un manuscrit, conservé à Paris, et auquel M. Delaborde a cru devoir assigner la date de 1406. Si cette date est sérieuse, il devient évident que le chanoine de Zwolle ne peut être l'auteur de l'*Imitation*. Nous noterons en passant que le manuscrit n'est pas daté ; par suite, cette attribution de 1406 ne sort pas des probabilités.

Mais quelle est donc alors la solution proposée par M. Arthur Loth ?

D'après lui, Mgr Malou a parfaitement démontré que les idiotismes flamands, qu'on rencontre si nombreux dans le texte latin de l'*Imitation*, ne permettent absolument pas d'en considérer Gerson comme l'auteur.

M. Arthur Loth admet également nos arguments archéologiques. L'auteur de l'*Imitation* dit au IVe livre que le prêtre célébrant la sainte Messe a la croix sur le devant et le derrière de sa chasuble. Or, cet usage, observé dans la Belgique et les pays rhénans, avait disparu, dès le temps de Gerson, des églises de France. Il est assez connu qu'au XVe siècle, la croix ne se rencontre guère en France que sur le derrière de la chasuble; alors déjà, le devant de la chasuble ne portait plus que la longue bande que nous lui voyons aujourd'hui.

D'autres arguments *internes*, comme on dit, — tels, les mots *devoti*, *moderna devotio*, l'éloge des Chartreux et des Cisterciens, — déterminent M. Loth à opiner en faveur d'un chanoine, jusqu'à présent inconnu, de la congrégation de Windesheim.

Certes, nous sommes loin d'accepter toutes les conclusions de l'écrivain de la *Revue des questions historiques ;* son travail est toutefois trop sérieux pour passer inaperçu. Ce n'est donc que justice de le signaler à ceux que la chose intéresse.

Pour nous, Thomas a Kempis, chanoine régulier de Saint-Augustin, est le véritable auteur de l'*Imitation de Jésus-Christ*.

Nous n'entendons pas refaire en deux pages les travaux d'Amort et de Mgr Malou, évêque de Bruges. Aux quinze témoins, tous contemporains, dont on peut lire les dépositions dans les *Recherches* déjà citées, nous pouvons en ajouter un seizième.

La Commission royale d'histoire de Belgique a entrepris, il y aura bientôt un demi-siècle, la publication de Chroniques inédites. Cette collection compte présentement quarante-six superbes volumes in-quarto. L'un des derniers volumes parus contient les textes latins de chroniques relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne.

L'un de ces chroniqueurs, dont le manuscrit vient d'être livré à l'impression, s'appelle Adrien de But. Il fréquenta dans sa jeunesse l'université de Paris et mourut, moine cistercien, à l'abbaye des Dunes, en 1488. Il jouit, de son vivant, de la considération universelle.

Ce savant homme écrit, à la page 547 de sa Chronique, publiée par M. le baron Kervyn de Lettenhove, président de la Commission royale d'histoire, ancien ministre de l'intérieur, éditeur des Œuvres de Chastellain et de Froissart :

« Hoc anno frater Thomas de Kempis, de monte Sanctæ-Agnetis, pro-

fessor ordinis regularium canonicorum, multos, scriptis suis divulgatis, ædificat; hic vitam sanctæ Lidwigis descripsit et quoddam volumen metrice super illud : *Qui sequitur me.* »

On connaissait cette chronique bourguignonne, mais personne ne s'était avisé de la lire entièrement. Voilà ce qui explique comment le texte transcrit plus haut n'a pas été invoqué jusqu'à cette heure par les défenseurs de Thomas a Kempis.

Il y a plus. Ce texte d'Adrien de But n'est pas une simple exhumation d'un document sorti de la poussière de nos archives; il contient une révélation.

Que signifie ce mot METRICE ? *Metrice*, c'est-à-dire, métriquement. Y a-t-il donc, non pas des vers, mais un langage mesuré dans l'*Imitation?*

Oui, il y a dans ce livre admirable un langage cadencé, un certain rythme se produisant à l'aide d'assonances, ou de rimes parfois. C'est même en s'inspirant de cette idée que M. Charles Hirsche vient de publier à Berlin, 1874, une édition *nouvelle*, dans toute la force du mot, de l'*Imitation : Thomæ Kempensis de Imitatione Christi libri quatuor. Textum ex autographo Thomæ nunc primum accuratissime reddidit, distinxit, novo modo disposuit, capitulorum argumenta, locos parallelos adiecit Carolus Hirsche.*

Le codice ayant servi de base à la nouvelle édition, est celui de 1441, conservé présentement à la bibliothèque royale de Bruxelles.

Notre petite note n'a d'autre but que de tenir en éveil l'attention des lecteurs éclairés de la *Revue de l'Art Chrétien.* Tout en rendant hommage aux connaissances de M. Vert et de M. Élie Petit, nous croyons qu'il ne faut pas affirmer, d une façon aussi positive que le veulent ces érudits, les droits de Gerson à l'*Imitation.* Thomas a Kempis restera toujours un concurrent redoutable pour tous ses rivaux, et, n'en déplaise à personne, il est fort loin de se voir dépossédé de la gloire d'avoir écrit le plus beau livre qui soit sorti de la main des hommes.

Ad. DELVIGNE,
Curé de N.-D. du Sablon (Bruxelles).

LE NOUVEAU CHŒUR

DE LA

BASILIQUE-CATHÉDRALE DE MONTPELLIER

Le dimanche 18 janvier a eu lieu l'inauguration de la nouvelle partie de la basilique-cathédrale Saint-Pierre, de Montpellier.

M. le Préfet a remis à Mgr de Cabrières le nouvel édifice en lui adressant le discours suivant dans lequel l'élévation de l'idée le dispute aux charmes de la forme :

« Monseigneur,

« Les bénédictions de l'Eglise vont sanctifier cette cathédrale. Avant que soient donnés à vos diocésains la consolation d'y prier et le bonheur de vous y entendre, Votre Grandeur me permettra de lui dire combien je m'estime honoré de lui en ouvrir les portes.

« Représentant d'un gouvernement qui se fait un devoir de rendre hommage à la religion et d'en protéger l'influence comme élément essentiel à la vitalité du pays et remède suprême à nos malheurs, je salue en vous, Monseigneur, le chef bien-aimé de ce beau diocèse, le dépositaire de ses intérêts les plus sacrés, et, au nom de l'Etat, je vous remets ce sanctuaire.

« Après vingt années durant lesquelles les largesses du gouvernement, du département et de la ville de Montpellier répondirent au zèle de nos évêques, il vous était réservé de couronner l'œuvre si opportunément entreprise par l'un de vos plus éminents prédécesseurs. Nul mieux que vous, Monseigneur, ne pouvait prendre possession de la cathédrale rajeunie ; on aime à voir s'harmoniser toutes choses dans les perspectives de la Providence et de l'avenir, comme dans celles de l'art.

« Prenez ici votre place, Monseigneur, à la tête de ce chapitre et de ce clergé dont les mérites honorent le pays ; présidez devant cet autel aux solennités du culte ainsi que vous présidez à tout ce qui nous élève vers

Dieu, et, qu'à votre appel vos diocésains s'unissent dans la concorde, comme vous les ferez s'unir par la prière sous ces voûtes sanctifiées.

« Ainsi se réalisera l'idée symbolique de l'unité, si parfaitement empreinte aux divers aspects de ce monument, qui ajoute un nouvel éclat à la renommée de notre habile et savant architecte.

« Telle est la signification de la fête qui réunit aujourd'hui ces vénérés prélats, auxquels je suis heureux d'offrir, au nom de notre département et de notre ville, nos remercîments et nos respects. Leur présence atteste la fraternité de l'épiscopat français, source si féconde du bien ; elle est pour vous un témoignage, Monseigneur. Elle est enfin comme l'épanouissement des gloires religieuses de l'Hérault, si dignement représentées ici, sous la présidence de l'éminent archevêque métropolitain.

« Entrez donc dans la cathédrale, Monseigneur, et que ses portes s'ouvrent devant vous, comme s'ouvrent les âmes au contact de vos vertus et sous la douce puissance de votre parole. »

Mgr l'évêque de Montpellier a répondu, avec sa chaleur de parole accoutumée, à M. le préfet de l'Hérault.

Nous regrettons de ne pouvoir placer cette improvisation sous les yeux de nos lecteurs.

Après le discours de sa Grandeur, le cortége épiscopal s'est avancé jusqu'à la partie neuve des transsepts, où M. Révoil, l'architecte diocésain, accompagné de M. Arribat, inspecteur des travaux, a présenté au prélat tout le personnel des entrepreneurs, et a prononcé l'allocution que nous sommes heureux de pouvoir reproduire :

« Monseigneur,

« Il y a vingt ans, à cette place, l'un de vos vénérables prédécesseurs, Mgr Thibaud, arrêtait avec moi les plans de cette seconde église que vous allez unir à l'ancienne nef d'Urbain V.

« Aujourd'hui notre œuvre commune est achevée, et je suis demeuré seul témoin de ce grand jour qui eût été assurément le plus beau de la vie de celui qui repose dans cette modeste tombe, vers laquelle mes regards se dirigent tout d'abord.

« Aussi mes premières paroles, empreintes d'une reconnaissance respectueuse, s'adressent-elles à ce prélat regretté, pour lui demander de bénir du haut du ciel celui à qui Dieu a permis de vivre assez pour continuer son œuvre de prédilection.

« A la douleur de cette absence, Monseigneur, s'ajoute aussi pour mes collaborateurs et pour moi le regret profond de ne pas voir aujourd'hui à

notre tête notre inspecteur général Léon Vaudoyer, l'architecte illustre de cette splendide cathédrale de Marseille, qui s'intéressa si vivement à nos projets, qui me prodigua dès leur origine ses savants conseils et m'honora plus tard de sa précieuse amitié.

« D'autres tombes, hélas ! se sont ouvertes autour de nous.

« Pascal, cet ouvrier habile, loyal et honnête qui commença ce vaste chantier, nous fut subitement enlevé : son digne neveu, l'un de ses successeurs, succombait quelques années plus tard à une maladie aggravée par les dures fatigues de cette entreprise.

« Pour eux et pour vous aussi, modestes soldats de notre laborieuse phalange, morts sur le champ de bataille du travail, nous implorons les prières des vénérables prélats qui vont bénir ces pierres amoncelées si péniblement par vos mains.

« Vous voyez réunis autour de votre architecte, Monseigneur, tous ceux que Dieu a daigné épargner dans cette longue campagne et qui ont pu l'aider à mener à bonne fin la construction de ce monument.

« Qu'il lui soit donc permis, devant cette auguste assemblée, d'exprimer d'abord toute sa reconnaissance à son fidèle et habile inspecteur M. Arribat, pour son concours aussi intelligent que dévoué : il s'est acquis dans ces fonctions des titres sérieux à l'estime de ses concitoyens et à la bienveillance de l'administration supérieure.

« M. Marvit, le seul survivant de cette association si cruellement frappée, a des droits incontestables à toute notre gratitude. Son zèle, son savoir comme constructeur et son activité ne nous ont pas fait défaut un seul jour.

« Nous ne devons point oublier non plus MM. Maurin, Gaud, Brun, Lallemand, Mora et Martin, qui ont dignement accompli la tâche qui leur avait été confiée.

« Remercions également MM. Baussan et Brémond, artistes aussi modestes que distingués, dont le ciseau a décoré l'intérieur et l'extérieur de cette cathédrale des plus riches sculptures.

« Honneur encore à MM. Didron et Nicod, dont les remarquables verrières aux couleurs aussi harmonieuses qu'éclatantes sont le plus bel ornement de cet édifice et attestent le talent si justement renommé.

« Monseigneur,

« La Providence vous destinait le trône épiscopal de cette cathédrale, que dans sa bonté infinie N.-T.-S. Père le Pape Pie IX a décoré du titre insigne de basilique. Souvenez-vous quelquefois dans vos prières qu'elle est l'œuvre d'une main amie, unie à la vôtre dans un jour d'immense dou-

leur ; mais que vos premières supplications soient pour ceux qui ne sont plus, et dont la mémoire ne saurait être oubliée dans cette solennité religieuse.

« Daignez aussi bénir, Messeigneurs, tous ceux qui ont participé à cette construction et qui vous reçoivent avec moi à l'entrée de cet immense sanctuaire. Priez afin qu'ils puissent, pendant de longues années encore, augmenter le nombre des temples élevés à la gloire de notre Dieu. »

C'est à peine si M. Révoil a pu prononcer ces dernières paroles qui faisaient allusion à un malheur de famille tout récent. Mgr de Montpellier a répondu à M. Révoil dans les termes les plus sympathiques pour lui et pour ses collaborateurs, et l'a embrassé avec effusion.

Le cortége religieux est alors entré dans le nouveau chœur, où a commencé la cérémonie de la bénédiction.

Mgr Dubreuil, archevêque d'Avignon, qui présidait à cette imposante et pieuse solennité, après avoir récité les prières consacrées à cet effet par l'Eglise et donné la bénédiction, est monté en chaire et a, pendant près d'une heure, tenu l'auditoire sous le charme de son éloquente parole.

Mgr d'Avignon était assisté de NN. SS. les évêques de Nîmes, de Carcassonne, de Grenoble, de Saint-Michel-du-Désert, de Montpellier et de l'ancien évêque de Constantine.

Disons tout d'abord quelle impression nous avons ressentie en franchissant avec la foule le seuil de cette antique basilique, pour l'agrandissement de laquelle le talent de l'architecte a su faire revivre le style grandiose qu'avait rêvé, pour la maison de Dieu, Urbain V, lorsqu'il ordonnait de poser la première pierre de l'église du monastère dédié à saint Germain.

A peine entrons-nous dans l'enceinte que nos regards sont frappés par la beauté du plan, l'harmonie des proportions, la rectitude et l'élancement des grandes lignes architecturales ; et si l'espace limité a forcé de donner moins de largeur à la nouvelle partie de l'édifice, nous sommes heureux de reconnaître que M. Révoil a fort heureusement tourné la difficulté en resserrant les grands arcs de voûte si habilement juxtaposés.

Il y a vingt ans, alors que le regretté prélat, Mgr Thibaud, présidait à la cérémonie de la pose de la première pierre de la partie complétement achevée aujourd'hui, la cathédrale de Montpellier ne mesurait que 40 mètres de longueur ; elle en compte actuellement 95 dans œuvre et 112 hors œuvre. La partie ajoutée fait donc 55 mètres de long et 28 mètres de large. Quant à la hauteur des transsepts et du chœur, elle atteint 26 mètres sous clefs de voûtes, pareillement à la hauteur des voûtes de l'ancienne

nef. On peut juger, d'après ses proportions, de l'effet grandiose que produit ce monument.

A la nef d'Urbain V, flanquée de ses chapelles, ont été ajoutés des transsepts, puis un chœur de trois travées terminé par une abside à sept pans, comme celles de Saint-Fulcrand de Lodève, de Saint-Nazaire de Béziers et de l'église de Capestang. A droite et à gauche de ce chœur, on remarque deux bas-côtés de division pareille : le bas-côté gauche donne accès par trois portes communiquant dans le prolongement du cloître des Bénédictins (aujourd'hui la Faculté de médecine); cette galerie précède deux vastes sacristies, celle du chapitre et celle du service paroissial.

Conçues dans le style du milieu du XIIIe siècle, ces nouvelles constructions sont ornées des plus riches détails de sculpture.

A l'extrémité du transsept droit s'ouvre la grande porte qui donne accès sur la rue Saint-Pierre. Cette porte, qui n'est pas complétement terminée, est ornée de trois bas-reliefs confiés au ciseau de notre habile statuaire, M. Baussan : ils représentent la *naissance* et *l'ensevelissement de Jésus-Christ;* et sur ces deux bas-reliefs, dans la partie supérieure, on remarque le *couronnement de la Vierge*, qui tient la main droite de l'Enfant-Dieu pour lui apprendre à bénir.

M. Baussan a également payé sa large part dans l'ornementation de ce monument. Il partage le mérite de ces travaux décoratifs avec un artiste aussi modeste que distingué, M. Bremond, sculpteur ornemaniste qui a déjà produit, sous la haute et savante direction de M. Révoil, des œuvres nombreuses et très-importantes qui sont empreintes toutes du caractère et du style le plus correct des époques romanes et du Moyen-Age.

La ferrure des portes et les grilles en fer forgé dont il est facile d'apprécier le travail si riche et si délicat, sortent des ateliers de M. Louis Gaud de notre ville et de son habile collaborateur M. Blaquière. Ces travaux de serrurerie, dont l'architecte a étudié les moindres détails, sont merveilleusement exécutés et peuvent passer pour un modèle de ce genre.

La clôture-appui de la communion qui précède le sanctuaire est également ornée de rinceaux en fer forgé. Les grandes pentures des portes sont aussi un chef-d'œuvre dans l'art de forger.

Les portes en chêne, fort bien assemblées, sont, comme la charpente, l'œuvre d'un habile menuisier de Montpellier, M. Maurin, à qui est réservé pour plus tard le soin de faire le mobilier de ce vaste sanctuaire.

Les mosaïques des sacristies et du chœur ont été exécutées par M. Mora, de Nîmes, qui a déjà orné de ses riches pavements le chœur de la cathédrale d'Aix, le sanctuaire de Notre-Dame-de-la-Garde et de nombreux édifices civils et religieux dans nos contrées méridionales.

Pour achever d'initier nos lecteurs aux embellissements faits à la cathédrale, n'oublions pas d'attirer leur attention sur les vitraux qui ornent les ouvertures de la basilique.

La cathédrale de Montpellier, sous le rapport des verrières, n'a rien à envier à nos plus belles cathédrales de France ; les magnifiques vitraux à personnages des trois fenêtres du chœur et les merveilleuses arabesques qui garnissent toutes les grandes ouvertures du côté gauche, sont l'œuvre de M. Edouard Didron, dont la réputation est aujourd'hui européenne et dont les travaux remarquables brillent de tout leur éclat dans nos édifices religieux du Midi et dans les métropoles de l'étranger.

La cathédrale d'Aix et l'église d'Aimargues par exemple, œuvres de M. Révoil si justement appréciées par tous les savants touristes, sont décorées des vitraux de M. Didron.

La partie droite du chœur et les deux rosaces ont été exécutées par M. Paul Nicod, de Paris. Cet artiste habile et consciencieux ne s'est pas moins bien acquitté de la tâche que lui avait confiée l'architecte. Comme composition et comme coloris, ses deux grandes roses placées au-dessus des portes des transsepts produisent un grand effet. Les figures sont traitées avec une exquise pureté de style, et l'ornementation qui complète ces deux belles pages est parfaitement conçue.

M. Martin, d'Avignon, a très-bien saisi le lot plus modeste qui lui a été confié ; les grisailles placées dans la sacristie sont d'un effet très-harmonieux.

On ne saurait trop louer la précision et la correction d'un travail aussi remarquable.

En un mot, nous sommes heureux de pouvoir constater que cette grande œuvre s'est exécutée sans tassement, sans l'ombre d'une fissure, et que ces voûtes de dimensions gigantesques sont appareillées avec un art merveilleux. Nous ne saurions terminer cette courte appréciation de si grands travaux sans faire une mention spéciale des réels services rendus par M. Arribat, inspecteur diocésain, qui a constamment rempli la tâche importante qui lui incombait avec une grande intelligence et a secondé son architecte en chef, M. Révoil, avec un zèle infatigable, digne des plus grands éloges.

L. G.

TRAVAUX DES SOCIETES SAVANTES

Société des anciens textes français. — M. Léon Gautier, dans le *Monde*, annonce la nouvelle suivante :

« L'autre jour, chez M. Didot, se réunissaient une foule d'érudits, et c'étaient tous ceux qui se sont jusqu'ici occupés le plus efficacement de la publication des textes romans du Nord ou du Midi. M. Natalis de Wailly présidait. Près de lui se pressaient MM. Gaston Paris, Paul Meyer, Léopold Delisle, Thurot, James de Rothschild (un banquier qui a l'honneur de s'intéresser à ces très-nobles études), Michelant, Bordier, Pannier, Darmestetter, Francis Wey, Joseph de Laborde, Siméon Luce, Anatole de Montaiglon, et l'auteur de ces lignes. Sur le champ on a proposé de créer une « Société pour la publication des anciens textes français et provençaux », et il convient ici de rappeler que l'initiative de cette proposition appartient toute à M. Gaston Paris. Après une longue et intéressante discussion, le nom de « Société des anciens textes français et provençaux » a été définitivement adopté. On avait quelque temps hésité devant d'autres noms plus pittoresques : « Société Sainte-Palaye, Société Du Cange, Société Raynouard, etc., etc, » Quoi qu'il en soit, la nouvelle institution est fondée ; elle vit. Tous les ans, quatre, cinq ou six volumes de textes seront publiés : la plupart seront inédits, mais on ne s'est pas enlevé le droit d'éditer à nouveau d'anciens textes qui auraient été mal publiés une première ou même une seconde fois. Et déjà l'on nous annonce la publication très-prochaine de *Roncevaux*, d'*Aiol et Mirabel*, et d'un volume de *Mystères*. »

Société des Antiquaires de France. — Dans sa séance du 2 décembre, la Société des Antiquaires de France a ainsi constitué son bureau pour l'année 1875 : MM. C. Wescher, président ; A. de Montaiglon, premier vice-président ; A. Bertrand, deuxième vice-président ; G. Duplessis, secrétaire ; S. Dumay, secrétaire-adjoint ; P. Nicard, trésorier ; E. Aubert, bibliothécaire-archiviste.

Société Havraise d'études diverses. — Voici une intéressante notice de M. A. Devaux, sur une statue trouvée au Mesnil-sous-Lillebonne :

« Les dernières fouilles faites au Mesnil-sous-Lillebonne, dans la propriété de M. Montier-Huet, sous la dévouée et intelligente direction de M. Delarue, agent-voyer de Lillebonne, et en présence de M. Brianchon, savant archéologue, ont mis au jour un véritable trésor d'antiquités.

Ces fouilles n'ont pas été faites sur une étendue de plus de 18 mètres de superficie, et cependant le chiffre des objets trouvés est des plus respectables.

Au milieu d'une couche épaisse de terre noire, toute jonchée de poteries brisées, d'écailles d'huîtres, de tuiles faîtières, de pavés blancs striés, on a trouvé, gisant pêle-mêle, un dolium, cinq ou six cruches roses, une olla en terre grise, un joli vase de Samos, reliefs extrêmement légers — ici un fragment de pierre tectiforme, qui semble avoir servi de tympan à un petit monument funèbre — là un squelette, accompagné de clous, dont le crâne reposait la face tournée contre la terre.

Plus loin, une petite urne en plomb, tout unie, renfermant, avec des ossements brûlés, un vase en verre broyé et un moyen-bronze de l'empereur Commode. Deux autres monnaies d'argent, à très-petit titre, sont frappées à l'effigie de Trajan et de Gordien.

Mais l'objet réellement précieux, que nous avions mission d'étudier et de décrire, c'est une statue.

Cette statue est haute de 1m 25. Elle est en pierre blanche du pays. Cette pierre est très-friable et ne résisterait pas longtemps à l'action de l'air, surtout dans un pays aussi humide qu'est la vallée de Lillebonne ; elle ne nous a été conservée que grâce à un mètre et plus de terre qui la recouvrait.

Malheureusement, cette statue est très-mutilée : la tête est séparée du corps. L'avant-bras droit est détruit, et les pieds n'existent plus. Mais, telle qu'elle est, nous la considérons comme une trouvaille d'un prix inestimable.

Nous avions hésité à admettre que la tête appartînt au corps que nous avions sous les yeux, à cause d'un fini de travail qui n'existe pas pour les vêtements ; mais en étudiant avec une grande attention la seule main qui reste, nous n'avons pas tardé à reconnaître que le même artiste est l'auteur de ces deux parties. Et puis on remarque, à la partie inférieure de la tête, la trace, bien évidente, d'une tige de fer ou de bois, qui devait servir à réunir deux fragments, ainsi que cela a encore lieu aujourd'hui pour nos statues faites avec des matériaux peu résistants.

Le vêtement demande la plus scrupuleuse attention. Il se compose de

deux robes : la première, sorte de tunique, que l'artiste s'est efforcé de faire comprendre comme étant d'une étoffe très-fine, est à plis très-serrés et descend très-bas.

Cette tunique est revêtue d'une sorte de pallium très-ample et formant des plis profonds, tout en dessinant bien exactement les formes du corps. Les manches de ce pallium sont très-larges. En outre, une écharpe fait le tour des épaules. Cette écharpe ne serait-elle point la *pénule* dont on commença à faire usage vers l'an 60 de notre ère ? Sous Auguste on ne s'en servait point encore. Tacite en fait mention. Elle était courte, étroite, fermée de toute part et surmontée d'un capuchon. Malheureusement notre statue étant entièrement fruste vers les épaules, il est impossible de pouvoir y trouver la moindre trace de capuchon. On plaçait cette *pénule* par-dessus le pallium ou la tunique, et elle servait à garantir la tête contre le soleil ou la pluie. Elle n'était employée que pendant les voyages.

Nous remarquons encore, sur le bras gauche, une autre partie de vêtement qui ne peut être que le *manipule* ; il portait à cette époque différents noms : *mapulum*, *maputa*, *sudarium*, et encore *phanon*. C'était primitivement un linge, mouchoir ou serviette dont les anciens se servaient pour s'essuyer les mains. On en usait dans la liturgie comme dans la vie commune, par un motif de propreté. Celui qu'offre notre statue est ornée d'une frange.

La tête est mutilée ; le nez, la bouche et le menton ont disparu. Les yeux, creusés pour recevoir des émaux — cela est évident — sont bien conservés ; l'oreille est attachée avec art, le front est pur, les cheveux sont relevés d'après l'usage des anciens Grecs.

La main qui soutient un vase est très délicatement sculptée. Le vase, qu'est-il ? contient-il des offrandes ? renferme-t-il des cendres ? Et cet objet qui le surmonte, et tout d'abord nous fait penser à un serpent, est-il réellement ce qu'il paraît être ? Il est bien à craindre que nous ne le sachions jamais.

Après avoir décrit cette statue aussi fidèlement qu'il nous a été possible, il nous reste à nous acquitter du plus difficile de notre tâche. Que représente cette statue ? à quelle époque peut-on la faire remonter ?

Il est presque impossible de répondre à cette première question. Si cette effigie est antique, elle ne peut être qu'un emblème. Est-ce une femme portant des offrandes à Esculape ? cette pensée est suggérée tout d'abord par cette forme de serpent. Est-ce une femme en deuil apportant à la dernière demeure les cendres d'un être aimé ? je ne le crois pas ; car si c'était une femme en deuil, elle aurait la tête recouverte de son manteau, selon l'usage antique. Est-ce une vestale ? non, car ce costume n'est

pas celui de cette congrégation de vierges. Je ne vois rien dans l'antiquité romaine qui rappelle cette disposition de vêtements.

Si j'osais émettre mon opinion, je dirais que cette statue, bien réellement statue de femme, pourrait bien représenter une Madeleine portant ce vase « rempli d'un parfum de grand prix » qu'elle répandit sur les pieds du Divin Maître pendant qu'il dînait chez Simon le pharisien. Ou bien encore ce pourrait être une des saintes femmes venues « de grand matin avec des parfums pour embaumer le corps du Sauveur, le premier jour de la semaine. »

Si la tête n'est pas une tête de femme, rien n'empêcherait de croire que nous avons sous les yeux une figure de saint Jean l'Evangéliste.

Nous n'hésitons pas à admettre que cette œuvre date du cinquième ou du sixième siècle de l'ère chrétienne, peut-être du temps des premiers rois Mérovingiens. La tête, quoique assez finement sculptée, laisse cependant à désirer : les cheveux relevés sur le front, d'après la mode grecque, ne sont pas traités avec assez de soin, et marquent déjà une époque de transformation. Les yeux, dont on ne voit que les cavités, étaient destinés à recevoir des émaux, décoration tout à fait byzantine, que l'on prodigua pendant les dix premiers siècles.

Le vêtement est un vêtement tout-à-fait religieux, ou au moins était adopté par les ascètes et les philosophes. Le *pallium*, très-ample chez les anciens, et pouvant servir de manteau, prend ici la forme d'une robe ou *dalmatique*. La couleur en était foncée, le plus souvent noire. Ceux qui portaient ce vêtement marchaient tête et pieds nus ; ils y ajoutaient seulement une tunique, que les Cyniques seuls n'avaient point admise. Saint Jérôme, écrivant à Marcella, lui dit que la couleur foncée de la sienne le faisait prendre pour un philosophe.

Pendant longtemps, ce costume fut commun aux deux sexes ; plus tard, il devint exclusivement celui des personnes consacrées à Dieu.

La manière dont les plis de la tunique sont disposés trahit encore l'époque mérovingienne.

Mais comment cette œuvre d'art s'est-elle trouvée avec tant d'autres objets de temps plus anciens ? C'est ce que nous ne pouvons dire pour le moment. Attendons que de nouvelles fouilles soient faites, et alors, peut-être, nous connaîtrons l'histoire de ce qui nous paraît en ce moment si mystérieux. »

Société d'archéologie lorraine. — Nous trouvons dans son dernier Bulletin de curieux détails sur le cérémonial des grands couverts à la cour des ducs de Lorraine. En voici quelques extraits :

Dans le palais de Charles III, le grand maître de l'hôtel de Son Altesse avait sous ses ordres une armée de serviteurs, et il faut connaître la liste de la maison ducale pour comprendre par combien d'intermédiaires les mets devaient passer avant d'être déposés devant le prince.

Trois maîtres-queux et quatre aides fonctionnent à la cuisine, puis viennent quatre officiers de paneterie, trois officiers de garde-manger, cinq officiers d'échansonnerie, trois officiers de fruiterie, deux pâtissiers et herbiers, sept officiers de salle et sert-d'eau ; enfin une engraisseuse des volailles de la ménagerie de Saulrupt et un « préposé ayant charge sur les truites, faisans, vacherie et autres choses semblables dépendant de la ménagerie de S. A. »

Le service des grands couverts était confié, outre l'argentier, ses deux clercs d'office et les officiers de vaisselle, à trente gentilshommes servants, à quatre maîtres-d'hôtel servants par quartiers et quatre gentilshommes suivants.

Le reste de la maison était organisé à l'avenant. Le grand chambellan et le grand écuyer étaient les chefs de tout un état-major d'huissiers, valets de chambre, apothicaires, écuyers, laquais et palefreniers. Au total, 630 officiers ou domestiques composent le personnel attaché au service du duc et des princes du sang en l'année 1607.

Quand le prince voyageait, il était accompagné par ses principaux serviteurs ; puis, dans les villes visitées, apparaissait un nouvel officier nommé le maître-nappier. Ses fonctions, dévolues ordinairement au prévôt de la localité, consistaient à fournir toutes les nappes nécessaires pour le service de la table ducale ; le même officier devait en outre « les buer et entretenir à ses frais. »

Quels avantages, quels honneurs étaient attachés à l'office du maître-nappier ? Les comptes des receveurs du domaine ne donnent aucun détail sur ce point et se bornent aux indications sommaires que nous venons de mentionner.

Divers écrits du temps ont retracé les lois de l'étiquette minutieusement observées dans les réceptions officielles de la cour. Un chambellan de Charles-le-Téméraire, Olivier de la Marche, qui, à la bataille de Nancy, fut avec Beaudouin, frère naturel du duc, fait prisonnier près du village de Laxou, a laissé des mémoires fort curieux auxquels nous empruntons la relation des usages suivants :

Le maître-queux se rendait dans la salle du repas, suivi du saucier, auquel il faisait couvrir la table d'une double nappe nommée *doublier*. Le saucier allait ensuite chercher la vaisselle confiée à sa garde ; il la plaçait par piles, sur le dressoir. Pendant ce temps, un valet-servant allait, à la

panneterie, recevoir, du garde-linge, les couteaux avec trois serviettes, et du sommelier, le pain de bouche avec trente-deux *tranchoirs* ou grosses tartines de pain bis sur lesquelles se mangeaient certains mets, en guise d'assiettes. L'huissier de salle prenait à la panneterie une verge blanche de quatre pieds de longueur, symbole de sa fonction, puis il allait quérir les différents officiers au service. Le sommelier déployait une serviette, la baisait et la donnait au panetier, qui la déposait sur son épaule gauche en enfonçant les deux bouts dans sa ceinture, l'un par devant, l'autre par derrière ; il lui présentait de même la salière du duc couverte. Alors tous quatre s'avançaient vers la salle dans l'ordre suivant : l'huissier, le panetier, le valet-servant et le sommelier ; le panetier portait la salière, le valet-servant, le pain, les serviettes et les couteaux dans leur gaîne, et le sommelier, la *nef* d'argent. Ce vase, ainsi que l'indique son nom représentait un navire : il contenait une nef moins grande, une petite salière, des tranchoirs d'argent et une *licorne* destinée à faire l'essai des viandes, du pain et des autres aliments présentés au duc.

La *licorne* était considérée comme l'emblème de la pureté ; tout fragment de corne en provenant, mis au contact de substances toxides, devait immédiatement annihiler le poison ; de là l'usage superstitieux pendant les XVe et XVIe siècles de toucher tous les mets et boissons avec la licorne déposée dans la nef.

On procédait d'ailleurs aux essais de la manière suivante : « Le sommelier doit mettre de l'eau fresche sur la licorne et en la petite nef et doit bailler l'essay au valet-servant, vuydant de la petite nef en une tasse, et la doibt porter en sa place, et faire son essay devant le prince, vuydant l'eau de la nef en sa main. »

Enfin le duc arrivait avec sa cour, et alors commençait un autre cérémonial, qui ne s'adressait qu'à lui seul.

Avant de s'asseoir à table, il se lavait les mains ; le panetier présentait alors une serviette au premier maître-d'hôtel, celui-ci la donnait au chambellan, et ce dernier au prince, à moins que le chambellan ne voulût céder cet honneur à quelque grand seigneur présent. Lorsque le duc avait *lavé*, il remettait la serviette au maître-d'hôtel, qui la rendait au panetier. Celui-ci la pliait et la jetait sur son épaule ; puis il se rendait avec le panetier à la cuisine. Le maître-queux ordonnait alors à ses subalternes d'apporter les mets apprêtés. Il les présentait au maître-d'hôtel, qui en faisait l'essai, les couvrait et les livrait ainsi couverts au panetier. Celui-ci faisait signe aux gentilhommes servants de les porter dans la salle. La marche était précédée par l'huissier de salle et fermée par l'écuyer de cuisine, dont l'office principal était de suivre tous les plats qui sortaient

de la cuisine. Le même cérémonial avait lieu pour porter les sauces, avec cette différence pourtant que celles-ci n'étaient point présentées, comme les autres plats, au maître-d'hôtel, mais au panetier, qui en faisait l'essai; le maître-d'hôtel seul les posait sur la table.

Tous ces essais, faits à la cuisine, n'empêchaient pas d'en faire de nouveaux à la table. Lorsque les plats étaient posés et le duc assis, le valet servant faisait l'essai des pains-tranchoirs; le panetier celui des viandes, et l'échanson, un genou en terre, celui de l'eau pour la bouche. Alors l'écuyer-tranchant, vis-à-vis du duc et de l'autre côté de la table, enlevait une des deux serviettes qui couvraient le pain de bouche; il la baisait, et après l'avoir passée autour de son cou, de façon que les deux bouts pendissent sur la poitrine, il s'enveloppait avec l'un de ces bouts la main gauche, qu'il appuyait sur le pain, et de l'autre main, coupant le pain en deux parts, il en faisait faire l'essai au valet-servant, puis il baisait le manche du couteau destiné au duc et le lui mettait sous la main. Après ces formalités, il servait; mais il ne découvrait les plats qu'à mesure que le duc voulait en manger, et de chaque plat il faisait l'épreuve. Pour découper les viandes, il prenait un tranchoir d'argent, sur lequel il mettait cinq tranchoirs de pain, afin de soutenir l'effort du couteau, et avec le même couteau il présentait au duc le morceau coupé.

Le duc ne devait demander à boire que par signes. Alors l'échanson prenait le gobelet avec sa soucoupe, et l'élevant au-dessus de sa tête afin que son haleine ne pût pas l'atteindre, il allait, précédé de l'huissier, le faire remplir au buffet. Le sommelier, avant d'y mettre l'eau et le vin, l'arrosait d'abord en dedans et en dehors pour le rafraîchir. Quand le gobelet était plein, l'échanson le faisait déborder dans la soucoupe, puis il donnait au sommelier la moitié du liquide débordé pour en faire l'essai. Revenu près du duc, lui-même à son tour faisait l'essai de ce qui restait dans la soucoupe; il présentait ensuite le gobelet au prince et lui tenait la même soucoupe sous le menton pendant qu'il buvait. Au dessert, le panetier allait au buffet chercher l'oublieux, qui venait poser ses oublies devant le duc et qui en faisait aussi l'essai. L'échanson allait, de son côté, prendre des mains du sommelier les vins *apprêtés* ou épicés et l'hypocras. Enfin, avant de sortir, le duc se lavait les mains une seconde fois; l'échanson lui présentait le bassin et l'eau, et le panetier la serviette.

Après avoir été employés comme assiettes pour le service des viandes distribuées aux convives, *les pains-tranchoirs* étaient jetés dans des vases dits *coulouères* (vases à *couler*, à *passer*, *passoires*); il était d'usage aussi d'y joindre quelques pièces de bouilli et de rôti, qui étaient distribuées aux pauvres par les *valets d'aumône*. Ajoutons enfin que chaque convive

était pourvu d'une serviette, d'un couteau et d'un gobelet, parfois aussi d'une cuillère ou *paelle* et de quartes d'argent (vases contenant deux pintes de vin).

Dans les beaux temps de la chevalerie, on imagina de placer les invités par couple, ordinairement homme et femme ; chaque couple n'avait alors qu'une seule coupe et une seule assiette ou tranchoir ; ce qui s'appelait *manger à la mesme escuelle.*

Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. — La classe des beaux-arts vient d'arrêter le programme des concours pour 1875. — Sujets littéraires. — Première question : « Faire l'histoire de la sculpture en Belgique aux dix-septième et dix-huitième siècles ; » — Deuxième question : « Faire l'histoire et la bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas, et spécialement dans les provinces qui composent aujourd'hui la Belgique ; » — Troisième question : « Faire l'histoire de l'école de gravure sous Rubens, donner un aperçu historique sur les éditeurs des produits de cette école et sur l'exploitation commerciale contemporaine qui fut faite de ces gravures dans tous les pays. » — La valeur des médailles d'or, présentées comme prix pour chacune de ces questions, est de *mille francs* pour la première, de *huit cents francs* pour la deuxième, et de *six cents francs* pour la troisième. — Les mémoires envoyés en réponse à ces questions devront être adressés, francs de port, avant le 1er juin 1875, à M. J. Liagre, secrétaire perpétuel de l'Académie, au Musée.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — L'Académie a ainsi constitué son bureau pour l'année 1875 : M. Alfred Maury, président; et M. N. de Wailly, vice-président.

Académie des Beaux-Arts. — L'Académie des Beaux-Arts, dans sa séance du samedi 9 janvier, a nommé M. Abadie, membre titulaire, en remplacement de M. Gilbert, architecte, décédé.

Société pour l'Histoire de Paris. — La Société pour l'Histoire de Paris et de l'île de France a distribué le troisième fascicule de son Bulletin, et va distribuer le premier volume de ses Mémoires. Elle offre à ses nombreux souscripteurs la reproduction, fort réussie, d'un plan de Paris au XVe siècle. J. C.

BIBLIOGRAPHIE

SCRITTI SOPRA LE ARTI E LE LETTERE, raccolti per cura di Benvenuto GASPARONI. *Roma.*

Il se publie à Rome une foule d'œuvres d'un mérite et d'un intérêt véritables et pourtant peu connues. Ailleurs elles feraient fortune. Parmi ces œuvres nous voulons citer les *Scritti sopra le arti e le lettere, raccolti per cura di Benvenuto Gasparoni.* Des recherches scientifiques, des documents inédits, des lettres inédites, des nouvelles et des variétés sur l'art, sur les coutumes, sur les embellissements de Rome, telles sont, en partie, les matières que fournit M. Benvenuto Gasparoni. L'originalité, l'élégance et parfois le tour satirique et tout romain du style ajoutent à la valeur de ce recueil mensuel qui en est déjà au troisième volume. On s'abonne chez l'éditeur au prix de 12 fr.

Pour donner une idée de la valeur de l'œuvre de M. Benvenuto Gasparoni nous énumèrerons les articles de la dernière livraison.

On y trouve d'abord des recherches *sur des maisons possédées à Rome par Raphaël d'Urbin.* Raphaël, écrivant en juillet 1514 à son oncle Simone di Battista di Ciarla, disait avec une certaine complaisance : « A cette « heure je me trouve avoir à Rome pour trois mille ducats d'or de biens ». Ce bien consistait, paraît-il, en une maison située sur les ruines des Thermes de Titus et en un *palais* (comme l'appelle Vasari) situé au *Borgo.* Après avoir présenté l'intéressante topographie des alentours du Vatican au commencement du XVIe siècle, l'auteur en arrive à prouver que le palais de Raphaël, fort maltraité récemment par de nouveaux propriétaires, est dans la *via di Borgo Sant'Angelo.* n°s 129-134, et que la porte du peintre est celle placée sous le n° 134. Quant à la maison des Thermes, il y a lieu de croire qu'elle a disparu.

Puis vient un document inédit montrant que, le 21 janvier 1498, Nichola di Bernardo Machiavelli a acheté de messer Thebaldesco de Thebaldischi, laïque romain, du quartier de *Parione*, au prix de « cent soixante-

« cinq ducats d'or en or de la Chambre », la moitié de l'office de *solliciteur apostolique*, messer Thebaldesco s'engageant à donner à Machiavelli et à ses héritiers, à partir des calendes de janvier et mois par mois, la moitié des émoluments ou revenus du susdit office ; document précieux et se rapportant à un trait sur lequel se taisent tous les historiens du célèbre secrétaire florentin.

Sous le titre de *Bizarreries et fantaisies d'artistes*, suivent de cours récits sur Salvator Rosa, génie fécond, original, homme très-plein de lui-même et médiocrement pourvu de vertus privées. Une inscription gravée sur son tombeau, à Santa-Maria degli Angeli, à Rome, l'exalte plus qu'il ne convient : *Pictorum sui temporis nulli secundum, poetarum omnium principibus parem !*

Nous trouvons, enfin, dans le recueil de M. Gasparoni quelques nouvelles dont nous faisons notre profit, entre autres celles-ci : La villa Albani, si riche en marbres, en statues, vases, bas-reliefs, bustes, colonnes antiques, etc., décorée avec tant de magnificence vers le milieu du XVIIIe siècle par l'architecte Marchionni, sous la direction de Winckelman, et devenue la propriété de seigneurs étrangers, a été rachetée par S. Exc. le prince Alexandre Torlonia, ce qui assure non seulement la conservation de cette importante villa, mais encore son embellissement.

Le comte Calderari, de Milan, est propriétaire du palais appelé des Cicciaporci, dans la rue des Banchi, un des plus beaux édifices particuliers de Rome, construit sur les dessins de Jules Romain et demeuré jusqu'à ce jour inachevé. Or, il y a lieu de louer le nouveau propriétaire, qui a chargé l'architecte Sarti de continuer l'œuvre de Jules. Rome possèdera ainsi un chef-d'œuvre de plus.

Une restauration très-importante est aussi entreprise par le gouvernement, celle du palais célèbre de la Cancelleria. M. le comte Vespignani, architecte, a été chargé de rendre à ce vaste monument son antique beauté en le débarrassant des loges, des grilles, des fenêtres, des jalousies qu'ont accumulées les siècles et qui nuisent grandement à cette heure à l'harmonie architecturale du chef-d'œuvre.

Comte DE MAGUELONNE.

TROIS REINES CHEZ LES CARMÉLITES D'AMIENS. Lecture faite à la séance publique de la Société des Antiquaires de Picardie, par Charles SALMON, membre titulaire résidant. — Broch. in-8°, à Amiens, chez Prévost-Allô.

Dans la séance publique de la Société des Antiquaires de Picardie, tenue à l'Hôtel-de-Ville, le 20 juillet 1873, M. Charles Salmon a fait de

cette visite royale aux filles de sainte Thérèse, le sujet d'une lecture écoutée avec intérêt par un sympathique auditoire. Inséré dans le *Bulletin* de la Société et augmenté de certains développements que ne comportait pas le temps assez restreint dont pouvait disposer le lecteur, ce travail de notre honorable collègue n'a pas été moins favorablement accueilli par tous les membres de la Société. C'est pourquoi l'auteur s'est décidé à en faire un tirage à part sous le titre inscrit au commencement de cet article.

Nous croyons donc ne pas déplaire à tous ceux qui s'intéressent aux choses du passé en leur signalant cette notice que M. Salmon termine par la publication de quatre pièces inédites conservées dans les archives du Carmel d'Amiens : deux lettres du cardinal de Bérulle, une du chancelier de France, Michel de Marillac et l'acte d'élection, en qualité de prieure, de la mère Madeleine de Saint-Jean-Baptiste, appelée dans le monde Madeleine de Berny et fille de noble homme Antoine de Berny, maïeur d'Amiens en 1593, lequel eut, en cette qualité, l'honneur de recevoir Henri IV, le 18 août 1594, lorsque le Béarnais fit sa première entrée dans notre ville qui venait de se ranger sous son drapeau.

L'histoire religieuse de la Picardie doit beaucoup à notre savant collègue : si ce travail, sorti récemment de sa plume féconde, n'est pas remarquable par son étendue, il n'en offre pas moins un réel intérêt et sera consulté avec fruit; les personnes qui en ont déjà entendu la lecture voudront toutes le relire : celles qui n'ont pas eu ce plaisir seront heureuses de trouver ainsi le moyen de se dédommager.

Edmond Soyez.

HISTOIRE DE L'ABBAYE ROYALE DE SAINT-LUCIEN, par MM. l'abbé Deladreue et Mathon. Beauvais, 1874, gr. in-8°.

Il ne reste plus qu'une tour de la riche abbaye de Saint-Lucien, dont l'ancien emplacement est occupé en partie aujourd'hui par un petit séminaire qui a fourni au diocèse de Beauvais bon nombre d'ecclésiastiques fort distingués, tels que MM. Magne, Marielle, Lemaire, Laffineur, pour ne citer ici que ceux qui sont morts. Deux membres zélés de la Société académique de l'Oise, branche détachée de la Société des Antiquaires de Picardie, ont entrepris de faire revivre les annales de cette illustre abbaye. Leur remarquable monographie est partagée en quatre parties : 1° origines de l'abbaye de Saint-Lucien 2° ; annales du monastère sous l'administration de ses abbés ; 3° constitutions, rites et coutumes de l'abbaye ; 4° topographie et revenu temporel.

Parmi les abbés les plus distingués par la vertu, par la naissance ou par les talents, on remarque : Pierre Ier qui revendiqua énergiquement les droits de son monastère ; Serlon qui fut employé dans de difficiles missions par le Pape Eugène III ; Jean de Thury, qui fit confectionner de magnifiques châsses et renouvela somptueusement le mobilier de son église ; Odon Ier, frère du cardinal Cholet dont la bienfaisance égalait la fortune colossale ; Aimery Fulcan, dont le chagrin abrégea les jours, témoin qu'il fut des horreurs de la Jacquerie ; Raoul de Roye qui, après avoir réparé les désastres causés à son monastère par les troupes anglaises, devint abbé de Corbie ; Charles Ier de Bourbon qui fut trop impliqué dans les affaires politiques pour avoir le temps de s'occuper de celles du monastère ; Alexandre de Bourbon, fils légitimé d'Henri IV et de Gabrielle d'Estrées ; le cardinal de Richelieu qui sut faire largement payer les services intéressés qu'il rendait ; le cardinal Mazarin qui était en même temps abbé commendataire de dix-neuf autres abbayes ; Bossuet qui, contrairement à la fausse réputation qu'il a laissée, se montra administrateur habile, comme en témoignent les manuscrits de M. Le Scellier.

L'église de Saint-Lucien était un bel édifice des XIIe et XIVe siècles, remarquable surtout par plusieurs de ses tombeaux. Le mausolée du premier évêque de Beauvais, érigé derrière l'autel, était un véritable chef-d'œuvre de sculpture gothique ; le tombeau du cardinal Cholet, érigé à la fin du XIIIe siècle, était un somptueux hommage de reconnaissance envers cet illustre bienfaiteur de l'abbaye. Le chœur, la nef, les bas-côtés étaient remplis de pierres tombales recouvrant des sépultures d'abbés, de moines et de divers personnages de distinction. D'après un mémoire manuscrit du XVIIIe siècle, on conservait six statues de l'église primitive, échappées aux dévastations des Normands et représentant : Childebert Ier et sa femme Ultrogotte, Clotaire Ier et sa femme Aringonde, Chilpéric Ier et sa femme Frédegonde. Les stalles de Saint-Lucien, exécutées de 1492 à 1504, où la tentation de S. Antoine présage les fantaisies de Callot, sont aujourd'hui conservées dans l'ancienne église abbatiale de Saint-Denis.

L'abbaye pouvait dépenser largement pour les œuvres d'art, destinées à embellir le sanctuaire, car ses revenus étaient considérables ; ils s'élevaient à 37,743 livres en 1600 ; à 40,383 livres en 1700 ; à 53,230 livres en 1791. Outre les grosses et menues *dîmes* que percevait l'abbaye, elle avait le droit de *mouture* qui obligeait les baniers à aller moudre leurs grains à divers moulins du monastère ; droit de *pressoirage* qui obligeait les tenanciers à fouler leur vin au pressoir de l'abbaye ; droit de *forage* sur le vin vendu par les tenanciers ; droit de *tonlieu* sur les marchandises vendues sur les marchés ; droit de *fournage* obligeant les tenanciers à aller

cuire leur pain au four banal de l'abbaye ; droit de *poids et balances*, obligeant les tenanciers à peser aux balances de l'abbaye toute chose vendue pesant plus de 7 livres et demie ; droit de *corvée* ou droit de requérir des hommes et des chevaux de ses tenanciers pour labourer ses terres, faire ses charrois et rentrer ses récoltes, etc.

Les religieux ne profitaient point de ces revenus féodaux pour augmenter leur bien-être personnel. Fidèles au renoncement monastique, ils occupaient chacun une cellule ayant pour tout ameublement un siége de bois, un prie-Dieu, une petite table, un chandelier de fer, un lit garni d'une paillasse, d'un matelas léger et de deux couvertures.

L'ouvrage dont nous rendons compte est illustré d'excellentes lithographies représentant un plan de l'abbaye dessiné en 1673 par ordre de Bossuet ; une vue datant de 1788 ; une vue des ruines de l'abbaye après la révolution ; la tour qui subsiste encore aujourd'hui, imposante malgré son isolement ; le tombeau du cardinal Cholet ; ceux du chevalier Florimond de Viliers et de Jean de Villers ; une vue de la porte principale du monastère ; enfin un fac-simile d'une lettre de Bossuet, datée de Versailles, le 22 mai 1686.

MM. Deladreue et Matthon ont réussi à faire tout à la fois une œuvre très-sérieuse d'érudition et un livre intéressant ; ils ont évité le grand écueil des monographies qui se perdent si souvent dans des détails fastidieux. En 292 pages bien écrites, bien nourries, où n'apparaissent nulle part les disparates de la collaboration, ils ont fait revivre dans tout leur éclat les annales de la célèbre abbaye beauvaisienne.

L'abbé J. Corblet.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

AYMARD (A.), archiv. Antiquités préhistoriques, gauloises et gallo-romaines du Cheylonnet. In-8, 98 p. et 3 pl. Le Puy, imp. Marchesson. (Extr. des *Annales de la Soc. académ. du Puy.*)

BARBET DE JOUY (H.). Musée national du Louvre. Description des sculptures des temps modernes. In-12, 204 p. Paris, 1874, imp. de Mourgues. 75 c.

BARBIER DE MONTAULT (Mgr). Les Heures de René d'Anjou à l'évêché d'Angers. In-8, 11 p. Marseille, imp. Cayer.

BEAUTIFUL PICTURES, by British Artists : A Gathering of Favourites from our Picture Galleries, including Examples by Armytage, Faed, Goodall, Hemsley, Horsley, Marks, Nicholls, Noel Paton, Pickersgill, G. Smith, Marcus Stone, Solomon, Straight, E. M. Ward, and Warren. Engraved in the highest style of Art. With Notices of the Artists, and of their Pictures, by Sydney Armytage. Gr. in-4. London, Chatto et Windus. 26 fr. 25.

BRAUCOURT (l'abbé). Notice sur l'église et le village de Douchy. St-Quentin, Jules Moreau, in-8, de 64 pag.

BRASH (Richard R.) The Ecclesiastical Architecture of Ireland, to the close of the Twelfth Century, accompanied by interesting Historical and Antiquarian Notices of numerous Ancient Remains of that Period. In-4, avec 54 pl. Dublin, Kelly; London, Simpkin. 26 fr. 25.

CHASSAING. Notes sur l'orfévrerie du Puy au moyen-âge et à la renaissance, et Prix-fait passé, en 1458, entre Jean de Bourbon, évêque du Puy, et deux orfèvres du Puy, pour la façon d'une statue de saint Pierre en argent doré ; par Augustin Chassaing, juge au tribunal civil et secrétaire de la Société académique du Puy. In-8, 20 p. Le Puy, Marchessou. (Ext. du 31e vol. des *Annales de la Société académique du Puy.*)

CHOSSAT (E. de). Classification des caractères cunéiformes babyloniens et ninivites, In-4, XII-261 p. Paris, imp. lith. Barousse.

CHURCH DECORATION : A Practical Manual of Appropriate Ornamentation. Edited by a Practical Illuminator. With 16 full-page Coloured Illustrations. In-4, 86 p. London, Warne. 4 fr. 50.

CLEMENT (Ch.). Léopold Robert, d'après sa correspondance inédite. In-8, 496 p. Paris, Didier.

COET (E.). Tilloloy, ses seigneurs, son château, son église, etc. In-8, 59 p. Saint-Quentin, Lib. du *Vermandois*. (Extr. du *Vermandois.*)

COURAJOD (L.) et GEYMULLER (H. de.)

Les Estampes attribuées à Bramante aux points de vue iconographique et architectonique. In-8, 24 p. Paris, Rapilly. (Ext. de *la Gazette des Beaux-Arts*, avec addition de notes et d'une eau-forte.)

DAVIS (Rev. E. J.). Autolica ; or, The Journal of a Visit to some of the Ancient Ruined Cities of Caria, Phrygia, Lycia, and Pisidia. In-8, 362 p. London. Grant. 26 fr. 25.

DELISLE. Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale, étude sur la formation de ce dépôt, comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie, par Léopold Delisle, membre de l'Institut, conservateur du département des manuscrits de la Bibliothèque nationale. T. II. In-4. x-551 p. Paris, imp. nationale. Les tomes Ier et II, 80 fr.

DEMMIN (A). Encyclopédie historique, archéologique, biographique, chronologique et monogrammatique des beaux-arts plastiques. Architecture et mosaïque, céramique, sculpture, peinture et gravure. T. III. L'art de la gravure, son histoire et sa technologie. Caractères typographiques. Médailles et monnaies. Estampes. Cartes géographiques. Dorure et reliure. Table générale alphabétique. Avec 400 grav. In-8, 2137-2866 p. Paris, Furne, Jouvet et Cie.

DESJARDINS (G.). Recherches sur les drapeaux français. Oriflamme, bannière de France, marques nationales, couleurs du roi, drapeaux de l'armée, pavillons de la marine. Gr. in-8, VI-171 p. et 42 pl. Paris, Ve Morel.

DEZOBRY (Ch.). Rome au siècle d'Auguste, ou Voyage d'un Gaulois à Rome à l'époque du règne d'Auguste et pendant une partie du règne de Tibère, accompagné d'une description de Rome sous Auguste et sous Tibère. 4e édit., revue, augmentée et ornée de divers plans et vues de Rome antique. 4 vol. in-8. XVII-2117 p. Paris, imp. Delagrave.

DIE OTTOMANISCHE BAUKUNAT. Durch kaiserl. Iradè genehmigtes Werk. — L'architecture ottomane. (Text in deutscher, franzos. u. arab. Sprache. Franzosischer Text v. Marie de Launay. Zeichnungen v. Montani Effendi, Boghos Effendi, Chachian u. Maillard. Technische Documente v. Montani Effendi. Materielle Ausführg. v. Sebah.) Gr. in-fol., XII-112 p. et 191 lith., dont 14 col. Constantinopole, 1863 ; Berlin, Friedlaender. 250 fr.

DUTILLEUX (A.). Topographie ecclésiastique du département de Seine-et-Oise, accompagnée d'une carte du diocèse de Versailles indiquant les divisions ecclésiastiques anciennes. In-8, 99 p. Versailles, Cerf.

ECKENBRECHER (Dr Gust. v.). Die Lage d. Homerischen Troja. Mit 2 (lith.) Karten u. e. Landschaftl. Ansicht (Steintaf.) Gr. in-8, VI-63 p. Dusseldorff. 1875, Buddeus. 2 fr. 50.

EICHTHAL (G. d') et PERROT (G.). Le Site de Troie selon M. Lechevalier ou selon M. Schliemann. Excursion à Troie et aux sources de Menderé. in-8, 79 p. Paris, Durand et Pedone-Lauriel ; Maisonneuve. (Ext. de l'*Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France*, année 1874.)

GILLES (J.). Encore les Fosses mariennes, Réponses aux Nouvelles recherches sur le tracé des fosses mariennes et sur l'emplacement du camp de Marius de M. A. Aurès In-8, 14 p. Paris, Thorin.

GEORGES (l'abbé Et.). Les Premiers Apôtres des Gaules, ou Histoire de l'introduction du christianisme dans notre pays. Gr. in-8, 392 p. et 4 gr. Tours, Mame.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT (le comte) Guide de l'art chrétien. Etudes d'esthétique et d'iconographie. T. V et dernier. In 8, 572 p. et 27 pl. Poitiers, Oudin ; Paris, Didron.

GUILLOTIN DE CORSON (l'abbé). Statistique historique et monumentale du canton de Guichen (arrondissement de Redon, Ille-et-Vilaine). In-8, 77 p. Rennes, imp. Catel.

HARE (Aug. J. C.). Days near Rome. 2 vol. in-8. 680 p., fig. London, Daldy et Isbister. 30 fr.

HAUTCŒUR. Histoire de l'abbaye de Flines, par l'abbé Hautcœur, chanoine honoraire de Cambrai. In-8, XI 523 p. et 20 pl. Lille, Quarré, Douai, Lafoscade ; Paris, Dumoulin.

HEMANS (Chas. I.). Historic and Monumental Rome : A. Handbook for the Students of Classical and Christian Antiquities in the Italian Capital. Gr. in-8. London, Williams et Norgate 12 fr. 50.

INDES (le Frère). Les Monuments préhistoriques des environs de Dreux. Deuxième lettre à M. d'Avimare de Feuquières. In-12, p. 25-46 Chartres, imp Durand. (Extr. du *Courrier d'Eure-et-Loire*.)

KAEMPF (Prof. Dr. S J.). Phonizische Epigraphik. Die Grabschrift Eschmunazar's, Konigs Der Sidonier. Urtext u. Uebersetzg, nebst sprachl. u. sachl. Erklarg. Mit. e (lith.) Beilage, das Epitaph in der phoniz. Originalschrift enth. Gr. in-8, VIII-83 p. Prag. 1874. Dominicus. 3 fr. 50

KOTHEN. Quelques mots sur l'obituaire du XIIe au XIIIe siècle conservé dans l'église du monastère de Saint-Victor à Marseille jusqu'en 1793. Texte annoté et dessin inédit lithographié par Kothen, de la Société de statistique de Marseille. In-8, 16 p. Marseille, Cayer.

LACROIX (P.) (Bibliophile Jacob). XVIIIe siècle. Institutions, usages et costumes. France, 1700-1789. Ouvrage illustré de 21 chromolith. et de 250 grav. sur bois d'après Watteau, Vanloo, Rigaud, Boucher, Lancret, J. Vernet, Chardin, Jeanrot, Bouchardon, Saint-Aubin, Eisen, Gravelot, etc. In-4, VIII-520 p. Paris, Firmin Didot, 30 fr., en grand papier, fig. sur Chine, 60 fr.

LARTET (L.) et CHAPELAIN-DUPARC. Une Sépulture des anciens troglodytes des Pyrénées, superposée à un foyer contenant des débris humains associés à des dents sculptées de lion et d'ours. In-8, 67 p et fig. Paris, G. Masson.

LEBRETON (A.). Une Visite au Mont-Saint-Michel. Notes historiques et archéologiques sur Avranches, Pontorson et l'abbaye du Mont-Saint-Michel. In-12, 104 p. Paris, Aubry.

LE CŒUR (Ch. C.), archit. Promenades archéologiques aux environs de Pau et dans la vallée d'Ossau. In-8, 67 p Pau, Ribaut.

LEROY (N.). Les Peintres de l'école hollandaise au musée de Lille. In-4 à 2 col., 20 p. Lille, imp. Degans.

MARCHANT. Ampoules de pèlerinages en plomb trouvées en Bourgogne et décrites par le docteur Louis Marchant, secrétaire-adjoint de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or. In-4, 12 p. et pl. Dijon, Manière-Loquin. (Tiré à 150 ex.).

MARESCHAL (A. A.). Les Faïences anciennes et modernes, leurs marques et décors. 2e édition, revue, corr. et aug. d'un grand nombre de marques et décors nouveaux, dessinés et chromolithographiés d'après les pièces originales. Faïences françaises. Gr. in-8, XV-95 p. Paris, Simon.

MATHIEU. L'Auvergne anté-historique ; par P. P. Mathieu, de l'Académie de Clermont-Ferrand. In-8, 95 p. et 2 pl. Clermont-Ferrand, Thibaud. (Ext. des *Mém. de l'Ac. de Clerm.-Ferr.*).

MENARD (René). Histoire des beaux-arts. Art moderne, architecture, sculpture, peinture, art domestique. In-16, 400 p. Paris, lib. de l'*Echo de la Sorbonne*. 2 fr.

MÉNARD. Entretiens sur la peinture ; par René Ménard, rédacteur en chef de la *Gazette des beaux-arts*. Avec 50 eaux-fortes. Gr. in-4, 243 p. Paris, Heymann.

PALUSTRE. Etudes sur l'église de St-Symphorien de Tours, par M. Léon Palustre, inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8, 31 p. et pl. Tours, imp. Bouserez.

PAPILLON. Un instrument de potier romain. Vervins, 1874. In-4.

PERROT. L'enlèvement d'Orythie par Borée, œnochoé du musée du Louvre, par Georges Perrot, directeur d'études adjoint à l'école des hautes études. In-4 28 p, et 1 pl. Paris, imp. Chamerot. (Extr. des *Monuments grecs de l'Association pour l'encouragement des études grecques.*)

POULBRIÈRE (l'abbé J. B.), prof. Notice historique et archéologique sur Castelnau de Bretenoux (Lot). In-8, 58 p. Tulle, Crauffon. 1 fr.

POUY (F.). Recherches sur les almanachs et calendriers artistiques, à estampes, à vignettes, à caricatures, etc., principalement du XVIe au XIXe siècle, avec notes bibliographiques sur les almanachs divers, notamment à l'époque de la Révolution. In-8, 147 p. Amiens, imp. Glorieux.

PUAUX (Fr.). Michel-Ange. In-8, 32 p. Paris, imp. Meyrueis (Extr. de la *Revue chrétienne*, numéros des 5 oct., 5 nov. et 5 déc. 1874.)

QUICHERAT (J.), directeur de l'École des Chartes. Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Ouvrage contenant 481 grav. dessinées d'après les documents authentiques, par Chevignard, Pauquet et P. Sellier. Gr. in-8, III-684 p. Paris Hachette. 20 fr.

RIS-PAQUOT, artiste peintre. Dictionnaire des marques et monogrammes des faïences, poteries, grès, terre de pipe, terre cuite, porcelaine, etc., anciennes et modernes, reproduites avec leurs couleurs naturelles ; 3,000 marques. 2e édit. In-8, XXII-256 p. Paris, Simon. 10 fr.

RIVIÈRE (E.), Découverte d'un second squelette humain de l'époque paléolithique dans les cavernes des Baoussé-Roussé, en Italie, dites grottes de Menton. In 8, 33 p. avec plan, Nice, imp. Caisson et Mignon. (Ext. du T. II des *Annales de la Société des lettres, sciences et arts du département des Alpes-Maritimes.*)

ROVANI (G.). Le Tre Arti. T. II (fin). In-8, 238 p. Milano, 1874, Trèves. Les 2 vol. 7 fr.

TERNINCK (A.). Promenades archéologiques et historiques sur les chaussées romaines des environs d'Arras (route de Thérouanne). In-8, 200 p. et 1 grav. Arras, Bradier.

VEUILLOT (L.) Jésus-Christ. Avec une étude sur l'art chrétien, par E. Cartier. Ouvrage illustré de 16 chromolith. et de 200 grav. exécutées par Huyot père et fils, d'après les monuments de l'art depuis les Catacombes jusqu'à nos jours In-4, VIII-572 p. Paris, Firmin Didot. 25 fr. ; relié, dos chagrin, tranches dorées, 33 fr.

J. C.

CHRONIQUE

Flèches en silex à tranchant transversal. — M. J. de Baye, le savant explorateur des grottes de Baye, a publié, dans la *Revue archéologique*, une curieuse étude sur ce genre de flèches.

« Ce n'est pas seulement contre l'espèce humaine, nous dit-il, que la flèche à tranchant transversal était employée. Si l'homme de l'âge de pierre avait des ennemis à combattre parmi ses semblables, il éprouvait également la nécessité de se défendre contre les animaux et souvent aussi de les attaquer pour les faire servir à son alimentation ou à d'autres besoins presque aussi impérieux. La preuve se trouve dans la rencontre d'une flèche trouvée dans un squelette de blaireau. L'animal blessé avait été mourir dans une grotte commencée, mais abandonnée probablement parce que la craie n'était pas solide. Une couche d'environ cinquante centimètres de craie recouvrait l'animal ; cette craie pure, sans mélange, s'était détachée de la partie supérieure. Elle n'avait en outre subi aucun remaniement depuis l'époque où l'animal s'était introduit, car les ossements conservaient leurs rapports anatomiques.

« Les observations qui viennent d'être mentionnées m'ont engagé à fixer mon attention sur un autre point qui offre un véritable intérêt. J'ai formé une série graduée de nos flèches, depuis le type le plus infime jusqu'au modèle le plus considérable par son poids et sa longueur. Et je suis ainsi parvenu à former une collection de vingt et une flèches, dont la plus petite pèse quatre décigrammes et mesure un centimètre quatre millimètres. La plus longue pèse quatre grammes trois décigrammes et mesure quatre centimètres six millimètres. Entre ces poids et ces longueurs, nous avons des progressions régulières. Cependant les plus pesantes n'atteignent pas toutes la longueur extrême que nous avons signalée ; mais elles n'en rentrent pas moins dans l'ensemble d'une balistique raisonnée qui savait tenir compte du poids des projectiles. Tout le monde sait, en effet, que sous l'impulsion d'une force égale, la vitesse du projec-

tile est proportionnée à son poids, et qu'une légère différence dans la longueur ne saurait modifier la trajectoire, puisque les diverses particules matérielles du projectile sont le point d'application de la pesanteur et que le poids n'est rien autre chose que la résultante de toutes les forces appliquées à chacun de ces éléments. La forme plus ou moins longue de ces flèches de même poids ne saurait donc empêcher de les rattacher à un ensemble régulier et calculé. L'usage spécial auquel elles pourraient être destinées suffirait pour expliquer les dimensions exceptionnelles. Les archers préhistoriques, dont plusieurs savants ont préconisé la force et la dextérité, avaient donc pourvu leur petit arsenal d'une série de flèches proportionnées à la trajectoire qu'ils se proposaient de décrire.

« En comparant le nombre de ces flèches à tranchant transversal avec le nombre si restreint des autres flèches en amande, à ailes et à soie, qui sont le plus souvent de véritables objets d'art par la finesse de leur travail, nous nous rallions à l'opinion de ceux qui considèrent la flèche à ailes très-ouvragées comme un objet de luxe et non comme l'arme ordinaire. Nous serions peu ébranlés si on nous objectait la rareté de nos pointes. En réalité, elles ne sont pas rares. Mais souvent la forme de ces silex est si modeste, qu'ils ont échappé à l'attention. Ils sont en outre si peu connus encore qu'il ne nous serait pas difficile de citer des hommes qui s'occupent spécialement de silex, et qui refusaient naguère d'admettre ceux dont nous parlons comme offrant le résultat d'un travail intentionnel. »

Imagerie religieuse. — M. Léon Gautier, dans le *Monde*, critique d'une manière très-spirituelle la fadeur et la miévrerie de notre imagerie religieuse :

« Voici d'abord une échelle, et elle nous représente le chemin de l'âme vers Dieu. C'est fort bien, quoique médiocrement idéal ; mais enfin, qui grimpe à cette échelle ? Vous ne le devineriez pas. C'est une colombe. Oui ; la pauvrette se hisse péniblement sur les bâtons de cette échelle, comme une poule qui regagne son perchoir : elle oublie sans doute qu'elle a des ailes. Mais nous allons retrouver ailleurs cette colombe : car notre imagerie en est pleine, et c'est un véritable colombier. — J'aperçois là-bas un autre animal : c'est une biche avec son faon, et, d'un œil stupéfié, je lis cette légende : « La fécondité des mamelles de la biche est l'image de l'abondance et des douceurs de la grâce. » Pourquoi a-t-on choisi la biche, et pourquoi le lait de biche ? Étrange ! — Mais que voilà donc un singulier étagement ! Sur un cœur couronné de roses, on a posé un chandelier (un chandelier sur un cœur !). Et ce candélabre à vingt-neuf sous est surmonté d'un cierge allumé autour duquel se pressent les anges. C'est « le bon

exemple. »—Qu'aperçois-je ? Une guitare ! Et au pied de la croix encore ! Cherchons la raison de ce mystérieux assemblage : le texte nous la fournit : « Je me délasserai à l'abri de la croix. » D'où il suit qu'on peut jouer de la guitare sur le Golgotha. Touchant emblème ! Et que dites-vous de cet autre, où l'on voit le Sauveur Jésus, le Verbe, et, comme le dit Bossuet, la Raison et le Discours intérieur de Dieu, occupé... à écraser je ne sais quelles petites bêtes sur les feuilles d'un rosier : « Le divin Jardinier détruit les chenilles qui cherchent à ravager son jardin. » Encore un coup, mon ami, je n'imagine rien : je transcris. Ah ! je voudrais bien, moi, écheniller cette imagerie-là.

« Cette main qui sort d'un nuage, je la reconnais : c'est celle de mon grand Dieu, c'est celle de ce Créateur et de ce Père de tous les êtres, qui est en même temps leur consolateur, leur soutien et leur vie. J'admets ce symbole : il est vieux et vraiment chrétien. Mais cette main divine que le Moyen-Age s'était bien gardé de charger d'un fardeau quelconque ; mais cette main qui représente l'éternelle Justice et l'éternelle Bonté, savez-vous ce qu'on lui fait tenir ? un horrible, un stupide petit arrosoir, d'où elle fait tomber une maigre rigole d'eau sur le calice d'un lis. L'arrosoir est, plus loin, remplacé par une sorte de pot que Dieu verse sur les âmes, et la légende m'annonce candidement que c'est la « rosée divine. » Une rosée sortant d'un pot ! Voilà ce qu'ils ont trouvé, alors que le bon Dieu fait tous les matins descendre de son admirable ciel ces milliards de perles humides qui étincellent au matin sur le beau manteau de notre terre. L'eau, d'ailleurs, ne réussit guères à nos imagiers, et j'en vois un qui me peint misérablement un filet s'élevant au-dessus d'un bassin. « Le jet d'eau, dit-il, est l'image de l'âme s'élevant vers Dieu par la méditation.» Il faudrait aussi m'expliquer comment « un fleuve détourné de son cours » peut bien être une image « du bon emploi et de l'abus des grâces. » C'est obscur : mais encore cela n'offre-t-il pas une image désagréable et vulgaire comme la maxime suivante : « Soin de la lampe ; image de l'entretien de la grâce en nos cœurs. » On voit d'ici la suivante qui prend ses gros ciseaux huileux et coupe la mèche, dont elle jette les fragments noircis... n'importe où. Le soin de la lampe !

« Ce que ces imagiers usent de ficelles et de rubans est véritablement prodigieux. Ici, c'est une ficelle qui réunit tous les cœurs des fidèles à ceux de la Vierge sainte. Là c'est Marie, c'est cette immaculée, c'est cette corédemptrice du genre humain, c'est notre mère incomparable, qui, du haut du ciel, mène en laisse, par une ficelle interminable, certaine petite colombe dont le cou est orné du scapulaire. Et cela veut dire que Marie est la « directrice de l'âme obéissante. » La ficelle est remplacée ailleurs

par de jolis petits rubans roses ou bleu-tendre, qui sont vraiment d'un effet délicieux. Voici une jeune personne qui marche assez vivement en ayant son cœur uni par un ruban de ce genre au cœur de la Mère de Dieu : et elle n'en paraît aucunement incommodée. Je pense néanmoins que sa situation est moins pénible que celle de cette autre là-bas, laquelle est occupée à graver (pour de bon) son propre cœur à l'image de celui de Marie. Une autre met son cœur sur un chevalet et le peint d'après le même modèle. Hâtons-nous de sortir de cet atelier, et allons respirer le grand air parmi ces arbres. Hélas ! nous y retrouvons, sous les traits efféminés d'un petit enfant de huit ans, « le divin Jardinier donnant au jeune arbuste un tuteur pour le soutenir, » ou « greffant sur le sauvageon le germe de bons fruits. » C'est approuvable ; mais que dire de ce ciboire qu'on a fourré énergiquement dans l'intérieur de ce lis, avec cette légende explicative : « Je cherche un cœur pur. » Ces messieurs vous traitent, en vérité, la très-sainte Eucharistie avec une désinvolture qui tourne à l'inconvenance. Il est défendu aux mains laïques de toucher aux vases sacrés, et c'est justice ; mais la même défense devrait s'appliquer aux imagiers. Ils sont priés de ne pas toucher si irrévérencieusement à ce qui fait l'objet de notre foi, de notre espérance et de notre amour. »

Lourdes. — Autour de la Grotte de Lourdes, une véritable armée d'ouvriers est constamment sur la brèche pour transformer ces rochers, ces lieux jadis déserts, en une véritable oasis. A droite de la basilique, sur le flanc de la montagne du Calvaire, on jette les fondements de l'immense résidence des missionnaires qui comptera cent dix mètres de façade ; plus loin, se dresse déjà le palais épiscopal, avec son jardin dessiné par un maître. Vis-à-vis, sur la rive du Gave, faisant face à la Grotte, les couvents s'élèvent comme par enchantement. Notre-Dame de Lourdes vient d'attirer deux autres phalanges de vierges sur cette terre bénie; les Réparatrices de Toulouse, les Clarisses de Lyon ont déjà choisi leur place pour monter avec les Bénédictines, les Carmélites, les sœurs Bleues, les sœurs de Nevers, les Petites-Sœurs des pauvres, une garde d'honneur autour de l'Immaculée.

Bientôt, un boulevard direct de la gare à la Grotte, longeant le fort, passant le Gave sur un superbe viaduc, sera mis à exécution, aux frais mêmes de l'État.

A l'intérieur de la basilique, le pèlerin arrête son regard ravi devant la rangée de vitraux qui orne maintenant la chapelle. En entrant, la ligne gauche représente les figures de l'Ancien-Testament, qui ont trait à la Vierge Immaculée ; Adam et Ève entendant cette promesse : « Une femme

t'écrasera la tête; » quelques-uns des grands prophètes annonçant la Vierge sans tache ; Isaïe, lorsqu'il dit : « La Vierge concevra et enfantera un fils qui sera appelé Emmanuel. » Un sujet de toute beauté est le double vitrail à droite, représentant le vœu de Louis XIII consacrant le royaume des lis à l'Immaculée-Conception.

Encore le cercueil d'Attila ! — Personne n'ignore que, lorsqu'Attila mourut en Pannonie, son corps, enseveli dans trois cercueils concentriques de fer, d'argent et d'or, fut inhumé avec les dépouilles opimes des nations vaincues, et, qu'afin de mieux garder le secret de la tombe royale, on égorgea immédiatement les esclaves qui avaient creusé la fosse.

Si Jornandès a dit la vérité, et l'on n'a aucun motif pour l'accuser de mensonge, la découverte de la sépulture du *Fléau de Dieu* serait d'une haute importance pour l'archéologie en même temps que très-lucrative pour les inventeurs ; aussi, les trafiquants de nouvelles viennent-ils périodiquement leurrer à ce sujet la curiosité publique d'un espoir toujours déçu.

L'an dernier, certains journaux annoncèrent que des pêcheurs avaient dragué dans la Theiss un cercueil de bronze contenant les restes du roi des Huns.

Je flairai tout de suite un *canard* derrière ce poisson miraculeux, mais, voulant en avoir le cœur net une fois pour toutes, j'écrivis à S. Exc. M. le baron de Helfert, Président de la Commission I. R. des monuments historiques d'Autriche. La plus aimable Excellence que je connaisse demanda à son tour des renseignements à M. le Dr F. Rœmer, et voici la réponse littérale du savant Conservateur du Musée National de Pest.

« A l'égard du cercueil en bronze du roi Attila, je puis seulement vous dire, qu'en août 1874, époque où je voyageais à l'étranger, les journaux répandirent le bruit qu'à Tisza-Roff, des pêcheurs avaient heurté sous l'eau un objet qui résonna sourdement comme un cercueil — naturellement celui d'Attila. — Par malheur, on n'a pu jusqu'aujourd'hui dégager encore une aussi remarquable antiquité, la rivière n'étant pas assez basse en automne.

« Il y a douze ou quinze ans, une fable analogue circula aux alentours de Szegedin ; des pêcheurs y avaient découvert le sarcophage royal, qui, en fin de compte, se trouva être tout simplement un coffre vulgaire. »

En voilà pour quelque temps, nous l'espérons, mais, lorsqu'on exhumera tôt ou tard le véritable Attila, personne n'y voudra plus croire.

C. L.

Nécrologie. — M. Mabille. — La science historique a fait une perte regrettable en la personne de M. Emile Mabille, archiviste paléographe, employé aux manuscrits de la Bibliothèque nationale, membre de la Société des antiquaires de France. Les travaux de M. Mabille, insérés dans des recueils spéciaux ou des éditions savantes ont jeté de vives lueurs sur les origines de la féodalité politique et sur la géographie historique du Moyen-Age. *(Revue des questions historiques.)*

— Nous lisons dans le *Polybiblion :*

« M. Jean-Achille Deville, antiquaire français, était né à Paris, en 1789. Après quelques essais poétiques, dont plusieurs sont restés inédits, il se tourna vers la science archéologique, tout en remplissant des fonctions administratives : il a été receveur général du département de l'Orne. Envoyé à Rouen par ses fonctions, il devint successivement directeur du musée des antiquités de cette ville, membre de la Société des Antiquaires de l'Ouest, et correspondant de l'Institut pour la section des inscriptions et belles-lettres. M. Achille Deville a publié entre autres ouvrages : *Essai historique et descriptif de l'abbaye de Saint-Georges de Boscherville* (Rouen, 1827, in-4°) ; — *Histoire du Château-Gaillard ;* — *Tombeaux de la cathédrale de Rouen ;* — *Histoire du château d'Arques ;* — *Revue des architectes de la cathédrale de Rouen ;* — *Comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon ;*—*Considérations sur l'Alesia des commentaires de César ;* — *Histoire de la verrerie dans l'antiquité* et un grand nombre de *Notes*, *Dissertations*, *Memoires* sur des points curieux de biographie ou d'histoire, notamment sur Corneille et sur le cœur de S. Louis. »

Rectification. — M. Elie Petit nous prie de rectifier une date qu'il a donnée dans son article intitulé : *Examen d'un texte de l'Imitation de Jésus-Christ*, qui a paru dans notre livraison de décembre 1874. M. E. Petit a dit que Gerson avait eu 49 ans accomplis en 1413 ; il aurait fallu dire en 1412. Cette date doit être substituée à la précédente partout où elle se trouve. « Cette légère erreur, nous écrit M. Elie Petit, ne change rien au fond des choses ; elle tend plutôt à confirmer la thèse que j'ai soutenue. »

J. C.

UN CHEF-D'ŒUVRE TYPOGRAPHIQUE

(JÉSUS-CHRIST, par Louis VEUILLOT, avec une Étude sur l'Art chretien par E. CARTIER. 2e édition. Paris, Firmin Didot, 1875. In-4° de 572 pages.)

M. Firmin Didot ne se contente point d'être le premier imprimeur de France et de faire sortir de ses presses renommées des ouvrages dont la correction peut défier toute critique. Depuis quelques années, avec l'habile concours de M. Dumoulin, il a édité à grands frais des ouvrages admirablement illustrés par la gravure et la chromolithographie, et, grâce à un nombreux tirage, il les a livrés au public à des prix relativement fort peu élevés. Le *Jésus-Christ* de M. Louis Veuillot met le sceau à la réputation de la maison Didot.

Parlons d'abord du texte, nous nous occuperons ensuite des illustrations.

I

M. Louis Veuillot a divisé son œuvre en trois parties : 1° *Jésus-Christ attendu*, c'est-à-dire annoncé par les prophètes et les événements ; 2° *Jésus-Christ vivant*, c'est-à-dire l'histoire des trente-trois années de sa vie mortelle ; 3° *Jésus-Christ continué dans le monde*, c'est-à-dire l'affranchissement et l'agrandissement de l'humanité par les nations chrétiennes sous l'influence de l'Église.

La première partie contient trois chapitres : *Dieu et l'homme*, — *Avant le Christ*, — *Les Prophéties*.

L'abbé Rorhbacher a été le premier, croyons-nous, qui ait commencé une Histoire de l'Église par le récit de la création du monde, et ce n'est pas le moindre mérite de son œuvre : car, dans le plan divin, tout ce qui a précédé le Messie a été la préparation de son avénement, les figures et

Prédiction des trois anges à Abraham.
(Fresque de Raphaël aux Loges du Vatican.)

les prophéties, les traditions et les oracles, les aspirations et les faits, les rites et les cérémonies, les abaissements et les triomphes, la formation, l'accroissement et la décadence des empires. Aussi M. Veuillot a-t-il tenu à peindre en quelques traits vigoureux l'histoire des temps anciens, portique mystérieux du temple incomparable qu'allait ériger la main du Très-Haut.

La seconde partie comprend neuf chapitres qui se succèdent dans l'ordre chronologique : *Le prologue de l'Évangile*, — *l'année douce*, — *la lutte*, — *l'éducation des Apôtres*, — *entretiens et paraboles*, — *les résurrections*, — *l'Eucharistie*, — *la Passion de Notre-Seigneur*, — *Jésus-Christ ressuscité*.

L'auteur, laissant de côté l'érudition des gloses, les subtilités des exégètes, les discussions des théologiens et même les arguments des apologistes, se borne à raconter les faits, en se faisant le fidèle écho des Évangélistes et quelquefois des Pères. Ces récits, tant de fois entendus, prennent une lumière plus vive, une couleur plus chaude, un attrait

presque nouveau, sous la plume d'un écrivain qui manie si habilement la langue française.

C'est dans la troisième partie que la personnalité de l'auteur pouvait et devait se mettre plus en évidence. Jusqu'ici il avait surtout écouté et répété ; maintenant, dans la dernière trilogie de son œuvre, il va nous montrer la transformation de l'humanité sous l'action d'une nouvelle doctrine et, pour cela, il devra scruter l'histoire, interroger les courants d'idées, expliquer la science, approfondir les sources du droit. C'est un tableau grandiose où se succèdent à nos yeux les luttes et les triomphes, les hérésies et les conciles, les persécutions de la foi et cette longue suite de saints d'où se détachent les puissantes figures de S. Martin, de Charlemagne, de Grégoire VII et de S. Louis. Nous voyons l'Église, fidèle à la mission qu'elle reçut au Calvaire, convertir les peuples, adoucir les mœurs, élever les âmes, protéger tous les droits, combattre toutes les oppressions et proclamer partout et toujours la suprématie du devoir, en face des Césars romains, comme en face des erreurs démagogiques de nos jours.

Cette troisième partie forme deux chapitres, l'un de M. L. Veuillot, intitulé : *Jésus-Christ dans l'histoire, dans la littérature, dans la science*, l'autre, dû à M. Cartier, intitulé : *Jésus-Christ dans l'art*. Le savant archéologue démontre que l'art de l'homme n'est rien moins qu'une dérivation de la puissance créatrice et le trait caractéristique de notre ressemblance avec Dieu ; l'Art chrétien doit donc mettre en relief ce qu'il y a de divin dans la nature humaine et se proposer ces deux nobles buts : glorifier Dieu et enseigner le prochain. Telle est la base de l'esthétique que développe M. Cartier et d'après laquelle il juge les principales manifestations de l'Art chrétien dans l'architecture, dans la sculpture et dans la peinture. Quelques-unes de ses appréciations seront certainement contestées, même de la part de ceux qui admettent ses principes : ainsi nous le trouvons d'une sévérité excessive envers les compositions religieuses de Raphaël ; mais nous sommes bien près de nous ranger à son avis quand il juge ainsi Michel-Ange :

« Michel-Ange ne ressemble en rien à Raphaël, c'est une figure unique dans l'histoire de l'art. Ce génie solitaire et sauvage était, comme le prouvent sa vie et ses vers, un chrétien convaincu ; et pourtant, il n'y a pas de rapports véritables entre ses croyances et ses œuvres. Il comprenait et admirait l'école du Giotto et d'Orcagna, et nul artiste ne lui fut plus étranger. Son talent se forma dans le jardin des Médicis, où il étudia les statues antiques, mais il se passionna surtout pour l'anatomie. Le beau lui apparut dans le corps humain et son idéal fut le gigantesque. Il ne

traita que des sujets religieux, mais il y revêtit de muscles ses pensées sans se douter de l'inconvenance de ses nudités.

« L'influence de Michel-Ange sur l'art a été désastreuse, et ce n'est pas à l'art chrétien seulement qu'il a nui, c'est à l'art de la Renaissance. Il en a été le corrupteur par ses excentricités inimitables, en peinture, en sculpture, comme en architecture. Sa chapelle Sixtine est un prodige d'audace et de dessin. La voûte surtout est d'un effet écrasant : les Titans ont réussi à escalader le ciel; ces prophètes, ces sibylles, ces figures nues, à tous les âges et dans toutes les attitudes, renversent, malgré leur mérite, toutes les lois du goût. Tout est sacrifié à ces emportements du génie : les dimensions de l'édifice, les lignes de la perspective, et ces belles fresques des peintres de Florence et de Pérouse, derniers chefs-d'œuvre de l'école chrétienne en Italie. L'exagération de Michel-Ange est la même en sculpture. Quelles beautés n'a-t-on pas trouvées dans son *Moïse*, où il s'est représenté plus lui-même que le chef du peuple de Dieu ! Quelles louanges n'a-t-on pas données à ses statues de tombeaux, destinées à des églises et qui auraient déparé des sépultures païennes ! Il fut aussi, en architecture, une cause de décadence par la recherche du colossal, par ses arcs surbaissés et ses détails trop saillants. Il a passionné les artistes de tous les pays, et il a perdu tous ceux qui ont voulu l'imiter. »

II.

M. L. Veuillot a été bien inspiré de s'associer la science de M. Cartier, la perfection typographique de la maison Didot, l'excellent goût de M. Dumoulin et, ce qui vaut mieux encore, toutes les gloires de l'art chrétien, Robert de Luzarches et Raphaël, Frà Angelico et Flandrin, Orcagna et Albert Durer. L'illustration du texte ne comprend pas moins de 180 gravures sur bois et 16 chromolithographies; elle embrasse toutes les branches de l'art : peinture, sculpture, architecture, mosaïques, orfèvrerie, toreutique, gravure, numismatique, broderie, etc., etc. Les planches sont groupées par ordre de sujets et non par ordre de temps. Ces sujets sont empruntés à tous les siècles et à tous les pays ; remarquons toutefois que le XVIIIe siècle est le seul qui n'ait fourni aucune traduction plastique de l'idée chrétienne et que si l'Italie tient la place d'honneur qu'elle mérite à tant de titres, l'Espagne nous paraît avoir été un peu négligée.

Les antiquités chrétiennes des premiers siècles sont représentées par des fresques des catacombes, entre autres par la *multiplication des pains*, symbole de l'Eucharistie, et par quelques sculptures de sarcophages chrétiens. N'aurait-il pas été possible, eût-on dû faire une part moins large

La Multiplication des pains.
(Fresque du cimetière de l'Ardéatine).

aux tableaux modernes, de multiplier les curieux spécimens de l'Art chrétien primitif, dont le symbolisme théologique est si intéressant à étudier et où nous trouvons tant de thèmes sublimes que le Moyen-Age n'a pas toujours su conserver et développer ?

Les gravures qui se rapportent aux monuments du VIe au XIIe siècle sont peu nombreuses ; les archéologues, sans nul doute, en auraient désiré davantage. Mais nous ne devons pas oublier que ce livre s'adresse à toutes les classes de lecteurs, et que s'il est déjà difficile de faire accepter à l'homme du monde, imbu de certains préjugés artistiques, beaucoup de représentations du Moyen-Age, il eût encore été plus malaisé de lui faire goûter ces incorrectes miniatures des manuscrits carlovingiens et ces chapiteaux historiés des époques romanes, où il faut faire abstraction des imperfections de la forme pour rechercher les ingénieuses arcanes du symbolisme et la poursuite mystique de l'idéal chrétien.

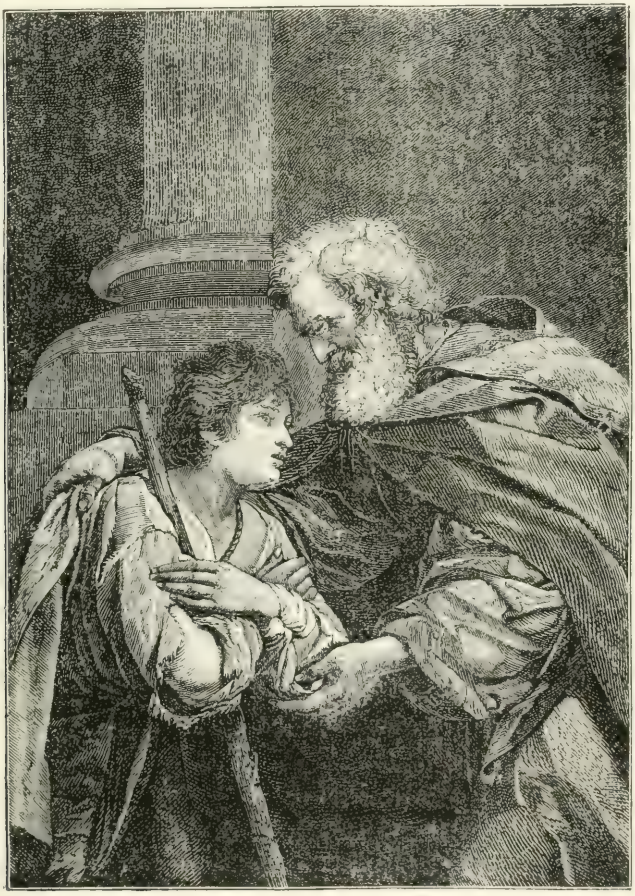
Sans vouloir ici tout mentionner, nous dirons que le XIIe siècle nous offre la gravure de deux magnifiques églises, Notre-Dame de Poitiers et Saint-Gilles (Gard) ; que le XIIIe siècle nous fait admirer le Campo-Santo de Pise, les cathédrales d'Amiens et de Paris, les sculptures de ces deux

basiliques, celles de Pise, de Reims, de Strasbourg, de Saint-Denis, etc., et le curieux couvercle en bronze des fonts baptismaux de Hildesheim.

Les Œuvres de miséricorde.
Couvercle en bronze de la cuve baptismale de Hildesheim (XIIIe s.)

Le XIVe siècle continue l'exhibition des bas-reliefs et des miniatures ; mais voici qu'il ouvre la série des merveilles de la peinture, voici que nous apparaissent Duccio, Gaddi, Memmi, Orcagna et Giotto, qui vont être surpassés, au siècle suivant, par Frà Bartholomeo, Jean van Eick, Ghirlandaio, Pérugin et surtout par Frà Angelico, représenté ici par cinq compositions. La Renaissance nous offre des spécimens des œuvres de Raphaël, Michel-Ange, Titien, Véronèse, André del Sarto, etc.; le XVIIe siècle, de Rubens, Rembrandt, Le Poussin, Le Guide, Le Sueur, Ph. de Champa-

gne et Lionello Spada, qui s'appropria si bien la manière du Dominiquin et qui, à cause de son nom, se permettait la fantaisie de signer avec son épée.



Le Retour de l'Enfant prodigue.
Tableau de L. Spada (Musée du Louvre.)

Le XIXe siècle qu'on a accusé, non sans raison, d'avoir oublié les grandes traditions de l'art religieux, est pourtant largement représenté dans le livre de M. Veuillot, où figurent des compositions de L. David, Prudhon, Gleyre, Balze, Ary Scheffer, Overbeck, Flandrin, Lameire, Savinien Petit, Orsel, Claudius Lavergne, Schnorr, etc.

Ce ne sont pas seulement les églises et les couvents, les musées et les bibliothèques publiques qui ont fourni les sujets des illustrations ; à côté

de chefs-d'œuvre, connus de tous ceux qui ont étudié l'histoire de l'Art, on rencontre un certain nombre de monuments inédits qui seront d'un haut intérêt pour les amateurs ; nous devons surtout noter les miniatures de manuscrits et les gravures de Marc-Antoine, Albert Durer et Martin Schoen, appartenant à la riche collection de M. Ambroise Firmin Didot, ainsi qu'une vaste planche représentant le triomphe de Jésus-Christ dans l'humanité ; cette reproduction d'une œuvre aujourd'hui perdue, attribuée au Titien, est comme le résumé artistique de l'œuvre de M. Veuillot.

Nous ne saurions oublier non plus quelques vues de la Judée (Béthanie, Josaphat, la plaine de Siloë, etc.) exécutées d'après la photographie, et plusieurs inscriptions dues aux récentes découvertes de M. Clermont-Ganneau.

Les 180 gravures sur bois de MM. Hugot père et fils approchent de la perfection du burin. Quant aux 16 chromolithographies de MM. Werner, Thurwanger, Compère, Guesnu, Kellerhoven et Pralon, elles dépassent en précision, en netteté, en vigueur, en éclat, tout ce qui a été de mieux réussi jusqu'à ce jour par ce précieux art de reproduction qui nous semble avoir atteint ici les dernières limites de la perfection.

Nous ne saurions donner, par une sèche description, une idée de la splendeur de ces chromolithographies ; d'un autre côté, notre format nous interdit de reproduire les grandes gravures ; nous avons voulu du moins donner quelques spécimens des petites et, grâce à l'obligeance de M. Dumoulin sous la direction duquel a été exécutée la partie artistique de l'œuvre, nous pouvons offrir à nos lecteurs cinq planches fort remarquables dont nous allons indiquer les sujets :

1° Fresque de Raphael, aux Loges du Vatican. *Trois anges, figure de la Trinité, visitent Abraham ;* ils lui annoncent que Sara, sa femme, aura un fils et que de sa race sortira le Messie. C'est une des plus belles des cinquante-deux peintures qui décorent la galerie du deuxième étage du Vatican.

2° *La seconde multiplication des pains*, fresque du cimetière de l'Ardéatine. Les sept corbeilles restées pleines, après que les cinq mille hommes eurent été rassasiés, figurent la multiplication du pain eucharistique.

3° *Le couvercle de la cuve baptismale de Hildesheim :* c'est un magnifique travail en bronze du XIIIe siècle, représentant les œuvres de miséricorde. Le sujet principal nous montre la Miséricorde distribuant du pain et du vin à de pauvres affamés.

4° *Le retour de l'enfant prodigue*, tableau de Lionello Spada, au musée

du Louvre. Le vieillard consolé reçoit affectueusement le pauvre enfant déguenillé et le couvre de son manteau.

Résurrection de la Fille de Jaïre.
(D'après le tableau de Rembrandt.)

5. *La Résurrection de la fille de Jaïre,* de Rembrandt. Notre-Seigneur prend la main gauche de la morte. On voit près du lit le père habillé en bourgmestre hollandais, la mère qui pleure, un médecin en robe officielle qui contemple cette scène où le clair-obscur joue son rôle accoutumé. Le sujet est assurément bien rendu, mais sans élévation religieuse, et nous ne voyons là, ni dans les autres œuvres de Rembrandt, rien qui puisse justifier l'enthousiasme de M. Charles Blanc pour le caractère *éminemment religieux* du célèbre peintre hollandais.

La première édition de *Jésus-Christ* a été enlevée en quelques semaines ; la seconde, nous dit-on, est en train de s'épuiser rapidement. C'est là une heureuse compensation de tant de succès scandaleux de productions frivoles ou malsaines. Il est vrai que le public sérieux et chrétien trouve réunies dans cette œuvre trois puissantes attractions : la grandeur du sujet, le mérite littéraire du texte et la splendeur de l'illustration.

L'abbé J. Corblet.

LE B. CHARLES DE BLOIS

DUC DE BRETAGNE

Protecteur des Arts au quatorzième siècle [1]

Le XIVe siècle n'a jamais été compté au nombre des siècles glorieux de l'humanité. On aurait tort peut-être d'en conclure qu'il ait été beaucoup plus stérile en grands capitaines et en grandes vertus que certains autres, qui jouissent d'une juste renommée ; mais la société y fut alors en proie d'une manière inouïe jusque-là, en France surtout, à la guerre et à tant d'autres fléaux dévastateurs que les sciences, les lettres et les arts ne purent y être cultivés avec succès. Aussi cette période historique ne nous a-t-elle légué qu'un bien petit nombre de monuments littéraires et artistiques. De là la défaveur dont elle est demeurée l'objet au regard de l'opinion publique.

L'Église cependant, la royauté et aussi la féodalité en plus d'un endroit ne manquèrent pas, dans ces jours d'obscurcissement, de prendre en main, avec zèle, les intérêts de la science et de la civilisation, et réussirent souvent à arrêter les progrès de la décadence morale et intellectuelle, qui menaçait de tout envahir.

Au premier rang des princes qui se distinguèrent chez nous par la haute protection dont ils entourèrent les lettres et les arts, l'Archéologie et l'Histoire se plaisent à citer avec complaisance Charles V, roi de

[1] Ce travail est un chapitre détaché de l'*Histoire* du saint Prince dont il va être question dans ces pages. Composé presque uniquement sur des documents originaux, pour la plupart inédits, l'ouvrage en question, qui sera bientôt livré au public, si les circonstances deviennent plus favorables, est appelé, dans la pensée de l'auteur, à jeter un grand jour sur les Annales générales de la France et de l'Angleterre au XIVe siècle.

France, et Gaston Phœbus, comte de Foix, et c'est justice assurément. Mais il est un autre personnage aussi digne de mémoire, si nous ne nous trompons, et qu'on a néanmoins laissé jusqu'ici dans l'oubli, peut-être parce que son front se trouve orné de l'auréole de la sainteté. Nous voulons parler du B. CHARLES DE BLOIS, DUC DE BRETAGNE.

Ce prince, qui s'était élevé à un degré de culture intellectuelle fort rare à son époque, déploya en outre un zèle et une générosité au-dessus de tout éloge pour faire exécuter en beaucoup de lieux de magnifiques œuvres de sculpture, de peinture, d'architecture, etc. Son règne ducal (1341-1362), bien que troublé par une guerre intestine, fut une époque des plus fécondes pour l'art chrétien dans la péninsule armoricaine. C'est grâce aux nombreux travaux qui furent réalisés sous sa direction et le plus souvent à ses frais, qu'on a pu dire récemment, dans un ouvrage qui fait autorité : « Le XIVe siècle est le siècle le plus brillant de l'art en Bretagne, « comme il est sans contredit le siècle où cette péninsule eut la plus « grande importance politique » [1].

L'étude du procès de canonisation, dont Charles de Blois a été honoré après sa mort, et celle des inventaires originaux, placés à la suite de ce document comme pièces de conviction, nous révèle au sujet de ces travaux et de ces œuvres d'art exécutés par les ordres de l'époux de Jeanne de Penthièvre, tout un ensemble de faits et de témoignages du plus haut intérêt et du plus grand poids. Il importe d'autant plus de mettre les uns et les autres en lumière, que de la sorte, en vengeant une noble mémoire de l'oubli qui pèse injustement sur elle, on pourra encore contribuer à jeter un certain jour sur l'état général des arts et de l'industrie au milieu du XIVe siècle. Tel est le double but que nous voudrions atteindre dans ce présent travail. Sans avoir la prétention de déterminer dans le détail le nom et le nombre des églises cathédrales, monastiques ou paroissiales que notre pieux duc construisit à neuf, répara ou enrichit de mille manières, sans essayer non plus de dresser le catalogue complet des peintures, des sculptures et des autres œuvres d'art qu'il fit exécuter, nous espérons cependant en dire assez pour établir que ce prince étendit sa sollicitude à la plus grande partie de la Bretagne et laissa partout des gages non équivoques de la pureté de son goût comme artiste, et de sa munificence comme prince chrétien.

Nous commencerons par quelques détails biographiques sur celui dont nous voulons faire ressortir la protection accordée aux arts.

[1] *Hist. litt. de la France*, t. XXIV, p. 614.

1° Le B. Charles de Blois naquit en 1319 au château de Blois. Il eut pour père Guy II de Châtillon, comte de Blois, et pour mère Marguerite de Valois, sœur de Philippe VI, roi de France. Notre futur duc de Bretagne fut élevé avec soin dans les plus profonds sentiments de la piété et de la crainte de Dieu. Docile à de tels enseignements, il y répondit dès le berceau par un si grand zèle pour la prière et les œuvres de charité, par de si heureuses dispositions pour la vertu, qu'à l'âge de seize ans il brillait déjà de l'éclat des miracles.

L'éducation littéraire du jeune prince ne fut pas au-dessous de son éducation religieuse.

Charles de Blois, confié à des gouverneurs et à des maîtres aussi instruits que pleins de sollicitude, se livra à l'étude avec une ardeur, une continuité et une patience qu'aucune difficulté ne pouvait rebuter. Il y acquit des connaissances variées et étendues et mérita de passer en son temps pour un prodige de science [1]. La littérature sacrée en particulier faisait ses délices ; son âme naturellement poétique recherchait partout et jusques dans ses prières habituelles les formes gracieuses du rythme, de la mesure et de la cadence [2].

Les premières années de Charles de Blois s'écoulèrent de la sorte, à la fois douces et paisibles, toujours sérieusement occupées tantôt à des objets d'étude, tantôt à des œuvres de piété et de charité. Il atteignit ainsi sa dix-huitième année ; et c'est alors que son oncle le roi de France lui fit contracter mariage avec Jeanne de Bretagne, déjà comtesse de Penthièvres, de Goello et d'Avaugour et, de plus, héritière présomptive du duché de Bretagne (juin 1337). Cette union amena une transformation totale dans l'existence du jeune puîné de Guy de Châtillon. On sait, en effet, que quatre années après que le mariage en question eut été conclu, Jean III duc de Bretagne étant venu à mourir (30 avril 1341), l'époux de Jeanne de Penthièvre se vit disputer les armes à la main, par un compétiteur puissant, la possession du riche héritage, qui vaquait, par cette mort, en sa faveur. De là l'héroïque et sanglante *guerre de la succession* (1341-1364). Ce n'est pas ici le lieu d'en retracer les péripéties, les alternatives diverses de succès et de revers, et le douloureux dénouement final. Disons seulement pour l'intelligence de ce qui va suivre, qu'on peut y dis-

[1] *Act. canonisat. Caroli Blos.*, t. II, fol. 49 et 50, mss. lat. de la Bibl. nationale, n° 5381 A, 2 in folio.

[2] « Credit (testis) per juramentum quod scientia fuit magis divinitus inspirata Carolo quam ab hominibus acquisita. » *Ibid.*, t. I, fol. 99 et 100.

[3] *Ibid.*, t. I, fol. 158.

tinguer trois phases principales : la phase du triomphe (1341-1347), celle où Charles de Blois vit habituellement la victoire s'attacher à son drapeau ; en second lieu, la phase de la captivité, pendant laquelle l'époux de Jeanne de Penthièvre fut condamné à languir dans une dure prison (1347 1351) ; enfin la phase lugubre qui eut pour terme la défaite d'Auray et la mort de notre vertueux prince (1363-1364). Or, entre ces deux dernières phases, du mois de juillet 1357 au mois de juin 1363, il y eut un intervalle notable de répit et de paix. Quelque chose d'analogue s'était vu également en 1343 et 1344, et peut-être à d'autres époques moins connues de la vie de notre saint prince. Ce furent ces intervalles de paix, plus ou moins prolongés, que Charles de Blois s'empressa de mettre à profit pour cicatriser les plaies causées par la guerre. C'est alors qu'il s'appliqua à multiplier les œuvres d'art en Bretagne, à doter tout le pays des monuments de sa pieuse munificence et de son inépuisable charité. Le moment est venu pour nous d'entrer à cet égard dans quelques développements. Montrons d'abord comment sa sollicitude s'étendit au moins à toute la partie de la Bretagne qui reconnaissait ses lois.

II. — En tête des villes de l'Armorique, qui ont eu une large part aux libéralités religieuses et artistiques de l'époux de Jeanne de Penthièvre, il faut placer sans contredit Guingamp, alors capitale du comté même de Penthièvre.

Cette ville, aujourd'hui réduite à une seule paroisse par le malheur des temps, en comptait alors au moins trois : la Trinité, Saint-Sauveur et Saint-Michel. De plus elle offrait dans son enceinte ou dans sa banlieue une grande abbaye de chanoines, celle de Sainte-Croix, deux couvents importants, l'un de Frères-Mineurs, l'autre de Frères-Prêcheurs, une chapelle de pèlerinage des plus fréquentées, Notre-Dame de Bon-Secours, et quelques-autres oratoires publics. Or, ces églises, ces chapelles, ces maisons religieuses reçurent toutes de notre pieux duc de nombreux et riches présents ; ses largesses toutefois se répandirent avec une abondance particulière sur la dévote chapelle de Notre-Dame, sur le couvent des Dominicains, et plus encore sur celui des enfants de Saint-François, où il avait choisi dès 1346 sa propre sépulture et celle de sa femme [1].

Rennes, la capitale du duché armoricain, ne fut guère traité avec moins de libéralité que Guingamp. Ainsi les églises abbatiales de Saint-Melaine et de Saint-Georges reçurent l'une et l'autre de notre prince une relique de S. Yves avec le reliquaire, qui devait la contenir [2]. De plus, vers cette

[1] *Act. can.*, t. I, fol. 125, 138, 160, etc.; t. II, fol. 387-393.
[2] *Ibid.*, fol. 154.

époque (1358), on commença dans cette ville, sans nul doute sous les auspices et avec le concours du même duc, à réédifier l'église paroissiale de Toussaint, à construire à neuf les dévotes chapelles de Sainte-Anne et du glorieux prêtre de Tréguier, dont le nom vient d'être prononcé [1]. Ce fut cependant la cathédrale, *Saint-Pierre* de Rennes, l'EGLISE MAJEURE de tout le duché, qui fut favorisée par le successeur de Jean III des offrandes les plus magnifiques.

On travaillait depuis un siècle et demi (1187) à la reconstruction de ce sanctuaire, quand l'époux de Jeanne de Penthièvre gravit les degrés du trône ducal ; malgré cela, l'œuvre était encore loin d'être arrivée à son terme, les troubles politiques et les guerres n'ayant cessé de mettre obstacle à sa poursuite. Notre duc s'empressa de faire reprendre les travaux dès que cela lui fut possible, c'est-à-dire aussitôt après la trêve du mois de juillet 1357 [2], et cette fois ils furent poussés avec tant d'activité, qu'au bout de deux années le monument était achevé, et qu'on pouvait songer à en célébrer solennellement la dédicace.

Cette imposante cérémonie eut lieu, en effet, le dimanche 3 novembre 1359. Elle revêtit un tel éclat que les chroniques contemporaines en ont inscrit le souvenir dans leurs fastes ordinairement fermés pour de pareils détails [3]; la fonction sainte fut accomplie par Pierre de Guemené, qui venait d'échanger le siége de Saint-Pol de Léon pour la chaire de S. Amand et de S. Melaine. On ignore si notre B. prince eut la consolation d'assister à une solennité que les rois et les empereurs chrétiens ont souvent honorée de leur présence, mais il est toujours certain qu'on l'a vu, en d'autres occasions analogues, se faire un devoir de présider en personne à des cérémonies religieuses, témoin la pose de la première pierre des deux hôpitaux de Saint-Martin de Guingamp et de Toussaint de Nantes [4], et celle de la chapelle de Saint-Yves de Guingamp. Charles de Blois avait à ses côtés dans cette dernière circonstance l'évêque de Saint-Malo et l'abbé de Boquien [5].

L'époux de Jeanne de Penthièvre, non content d'ailleurs d'avoir ainsi contribué dans une large mesure à la reconstruction de la cathédrale de

[1] Cf. M. de la Bigne-Villeneuve, *Mémoire sur les anciens monuments religieux et civils de Rennes.* (*Bulletin de l'Association bretonne*, ann. 1851, t. II, p. 128, 130, 131.)

[2] *Mélanges d'histoire et d'archéol. bret.*, t. II, p. 38.

[3] *Chron. Britannic.* (*Preuv. de Bret.*, t. I, c. 114.)

[4] *Act. can.*, t. I, fol. 286, 289.

[5] *Ibid.*, fol. 138.

Rennes se plut encore à enrichir cette même église de magnifiques vitraux coloriés et à personnages [1]; ainsi qu'à la pourvoir d'ornements sacrés et de tapisseries d'Arras du plus grand prix [2]. Enfin il y fonda et pourvut d'une riche dotation la double chapelle de Saint-Yves, et des saints rois Judicaël et Salomon [3].

Charles de Blois n'eut garde d'oublier non plus dans ses libéralités la ville de Nantes, la première de tout le duché par le chiffre de sa population, et par l'étendue de ses relations commerciales. Il commença par y coopérer efficacement à la reconstruction des églises de Saint-Laurent et du Carmel [4]. Plus tard il fit bâtir à ses frais, sur les ponts de cette ville, la chapelle de Sainte-Magdeleine [5]. Il ajouta en outre six nouvelles prébendes à celles que possédait déjà l'église des saints Donatien et Rogatien [6]. Enfin il fit orner de ravissantes peintures tout le pourtour du chœur des Dominicains de la même ville [7].

A Lamballe, l'époux de Jeanne de Penthièvre, pour première preuve de sa générosité, s'engagea à solder à la fabrique du vénéré sanctuaire de N.-D. une rente annuelle de 25 liv. en compensation des dommages qu'il avait soufferts pendant la guerre. Il en vint en outre, vers 1360 environ, après la cessation des hostilités, à donner des ordres pour la reconstruction du chœur même de cette église. Une souscription fut ouverte à l'effet d'en couvrir les frais, et le religieux duc s'inscrivit en tête de la liste pour une somme annuelle de 90 florins [8].

Les Augustins de la même ville eurent également part aux pieuses libéralités de Charles de Blois [9] mais cependant dans une moindre mesure que les Franciscains et les Dominicains de Dinan. Ces deux derniers couvents reçurent de lui des dons de tout genre en ornements sacrés, en reliques et reliquaires, etc. Leurs églises furent de plus enrichies par lui des plus belles œuvres d'art [10]. Enfin, notre duc songeait encore à doter cette même ville de Dinan d'un monastère de religieuses Clarisses, lors-

[1] *Act. can.*, t. I, fol. 51, 126, etc.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, fol. 129, 139, 198.
[4] *Ibid.*, fol. 51.
[5] *Ibid.*, fol. 334.
[6] *Ibid.*, fol. 139.
[7] *Ibid.*, fol. 126.
[8] *Act. can.*, t. II, fol. 403 et 404.
[9] *Ibid.*, fol. 404.
[10] *Ibid.*, t. I, fol. 98, 139, 198, etc.

que la mort vint inopinément trancher le cours de ses jours précieux [1].

Morlaix, Tréguier, quelques autres villes encore et beaucoup de paroisses de campagne ou de lieux de prière attirèrent également en bien des circonstances l'attention de Charles de Blois et devinrent de sa part l'objet de nouvelles libéralités du même genre [2], mais nous n'essaierons pas d'en présenter ici une plus longue énumération. Un trait d'ailleurs résume tout à cet égard, et en dit plus que beaucoup de paroles. L'époux de Jeanne de Penthièvre, digne émule de S. Louis et des princes les plus pieux des âges de foi, ne passait jamais en voyage devant une église sans descendre de cheval et s'arrêter au seuil de la maison de Dieu, non seulement pour y prier, mais aussi pour se rendre compte par ses propres yeux de l'état matériel de l'édifice sacré, et de son ornementation extérieure et intérieure. Le lieu saint portait-il les traces de l'abandon et d'une négligence coupables ? y trouvait-on des images ou des tableaux de mauvais goût, peu propres à exciter la dévotion et la piété? Le vertueux duc se montrait vivement affligé de ce désordre, et ne manquait pas alors de faire comparaître devant lui le prêtre qui était préposé à la garde de cette demeure terrestre de la majesté divine. C'était pour l'avertir chaleureusement d'être plus attentif à l'avenir à remplir le devoir de sa charge pastorale. Mais cela fait, l'humble et charitable Censeur s'empressait d'adoucir l'amertume de sa correction en ouvrant sa propre cassette, en donnant largement de quoi solder les premiers frais de réparation, et de quoi renouveler les pieuses images qui ornaient le lieu saint [3].

Il faut ajouter, pour être complet, que le peuple fidèle était si habitué à entendre enumérer pendant les offices divins la série des présents de tout genre offerts quasi-hebdomadairement par le saint duc à leurs églises, qu'on nous a conservé la formule, dont on se servait en cette circonstance. Elle ne diffère pas sensiblement de celle qui est encore présentement en usage dans plusieurs diocèses de Bretagne.

Le prêtre disait donc du haut de l'ambon en faisant l'ostension des objets eux-mêmes : « Vous n'oublierez pas, mes frères, dans vos prières,

[1] *Act. can.*, fol. 84.

[2] *Ibid.*, fol. 51, 71, 97.

[3] « Multoties dum equitabat et transibat prope ecclesias, descendebat de equo, ut accedebat ad ipsas, ut in eisdem orationes et suffragia sua dicebat, ut si reperiret quod aliqua illarum essent discooperta, vel quod esset aliqua indecentia vel inhonestas in imaginibus vel alias, ipse statim rectores seu ministros ecclesiarum ad se vocari faciebat, etc..... ut ipso de suo pecunias pro ecclesiis cooperiundis et dictis imaginibus reficiendis tribui faciebat socratius quam poterat. » *Act. can.*, t. I, fol. 271, etc.

« Monseigneur Charles, duc de Bretagne. Sa pieuse libéralité vient de « nous faire de nouvelles offrandes en joyaux, vêtements sacrés, reli- « quaires [1]. »

Charles de Blois n'était pas seulement duc de Bretagne, il était aussi vicomte de Limoges, mais nous manquons de renseignements sur les libéralités particulières dont les églises du Limousin durent être l'objet de sa part. Tout ce que nous savons à ce sujet, c'est que quelques mois avant la bataille d'Auray, où il devait perdre la vie, il envoya une riche aumône pour contribuer à la reconstruction de l'antique église de Saint-Michel des Lions de Limoges [2]. Comment douter cependant que le souvenir de beaucoup d'autres donations du même genre ne se soit malheureusement perdu, et n'ait pu arriver jusqu'à nous ?

III. Après ce court aperçu d'ensemble sur les immenses libéralités de Charles de Blois, et sur les nombreux travaux d'art qu'il fit exécuter, nous allons essayer de descendre un peu dans le détail et de faire ressortir brièvement le mérite au moins relatif des œuvres d'architecture, de sculpture, de peinture et d'orfévrerie qui furent réalisées sous son règne et souvent sous sa direction personnelle.

Et, d'abord, quant aux travaux d'architecture. ils sont nombreux comme on vient de le voir par l'énumération des églises ou chapelles que ce religieux prince a rebâties, réparées ou construites à neuf, mais il serait difficile d'en apprécier la beauté et la valeur artistique à cinq siècles de distance, le temps et les révolutions n'ayant presque rien respecté de ce que le successeur de S. Judicaël avait élevé avec tant de zèle et de sollicitude.

Le chœur de Notre-Dame de Lamballe est peut-être la seule pièce encore debout actuellement. Or il ne manque pas de mérite en son genre. La cathédrale de Rennes, celle de 1359, exciterait cependant bien plus vivement notre admiration si elle avait pu résister aux injures des temps. Ses vastes dimensions (114 mètres de long sur 22 de large), ses fenêtres nombreuses ornées de riches verrières, ses chapelles artistement décorées, et l'harmonieux ensemble de ses parties en faisaient à tous égards un véritable monument, et la rendaient digne de servir de principal ornement à la capitale d'une province aussi catholique que la Bretagne [3].

[1] « Quando Carolus aliqua jocalia, parata vel vestimenta dederat, dominica sequenti ostendebantur populo, et dicebatur : Orate pro Domino Carolo, duce Britanniæ, qui hæc et alia dedit. » *Act. can.*, t. I, fol. 350.

[2] M. Marvaud, *Hist. de la vicomté et des vicomtes de Limoges*, t. I, p. 389.

[3] V. le relevé des richesses artistiques de Saint-Pierre de Rennes avant 1756 (*Arch. départem.*); — Cf. M. de la Bigne-Villeneuve, *Mémoire*, déjà cité, p. 104.

Les œuvres de sculpture religieuse ordonnées par Charles de Blois nous sont encore moins connues que les travaux d'architecture qui furent réalisés sous sa direction.

On ne nous a conservé que le souvenir de celles dont il enrichit la ville de Guingamp. Le pieux Duc y fit sculpter en bois avec une grande perfection dix-huit statues d'anges. Les six premières furent destinées à servir de couronnement aux piliers qui entouraient le chœur de la chapelle de Notre-Dame de Bon-Secours [1].

Les douze autres représentaient des Chérubins aux ailes étendues, et vinrent orner semblablement le pourtour du chœur des églises conventuelles de Saint-Dominique et de Saint-François [2].

Nous avons plus de détails sur les œuvres de peinture que la Bretagne dut à la piété de son prince. Ainsi il fit décorer le chevet de la cathédrale de Rennes de magnifiques vitraux coloriés et à personnages dont il surveilla lui-même l'exécution, afin que tout y fut marqué au coin du bon goût et pleinement digne d'un lieu aussi vénérable [3]. Ceux qui nous ont fait connaître les vitraux en question, comme témoins oculaires, dans l'enquête de canonisation, n'ont pas d'ailleurs assez de paroles pour dire quelle en était la richesse, la beauté et l'éclat [4].

Non content d'avoir fait lambrisser et paver en partie en mosaïque l'église conventuelle des Frères-Mineurs de Guingamp, Charles de Blois l'enrichit encore semblablement d'un grand vitrail, et l'orna de peintures murales dans tout son ensemble [5].

Il en agit avec la même munificence à l'égard des Frères-Mineurs de Dinan, des Dominicains de Guingamp et de Nantes. « J'ai vu les peintures « de l'église de Saint-Dominique de Guingamp, » nous dit de nouveau un témoin oculaire, le P. Derien, de l'Ordre des Frères-Mineurs, « les « couleurs en sont vives et éclatantes. On y admire principalement, les « images des Saints Rois de Bretagne, qui ont été honorés d'un culte pu- « blic. Elles décorent tout le pourtour du grand autel. L'humble prince

[1] *Act. can.*, t. I, fol. 96.

[2] *Ibid.*, fol. 97, et t. II, fol. 397.

[3] « In capite Ecclesiæ Redonensis vitreari facit de magnis et pulcherrimis vitreis, et pulchris et decentibus coloribus cum decentibus imaginibus ibidem depictis. » *Ibid.*, t. I, fol. 51, 126, etc.

[4] *Ibid.*

[5] « Ecclesiam Minorum Guengampensium facit lambruscari et pavimentum ab ingressu chori usque ad majus altare de lapidibus quadratis et diversorum colorum... In eadem vitream magnam fecit fieri et totam depingi suis sumptibus. » *Ibid.*, fol. 197, etc.

« s'est fait représenter au bas du tableau à genoux et dans l'attitude de « la prière, mais cependant orné des marques distinctives de sa dignité « ducale [1]. »

A Nantes et à Dinan, les peintures qui s'exécutèrent sous la direction personnelle de notre religieux Duc, étaient également des peintures historiques et nationales particulières à la Bretagne [2].

L'époux de Jeanne de Penthièvre ne se borna même pas à cela. Nous le voyons encore commander plusieurs autres travaux analogues, faire dresser, par exemple, chez les Frères-Mineurs de Dinan un *Arbre de la vie de S. François* [3], réunir dans un même tableau, chez les Dominicains de Guingamp, les Saints et les Bienheureux de leur Ordre [4].

Or ce soin de grouper dans une seule et même peinture tantôt les gloires nationales du peuple Breton, tantôt les gloires domestiques d'une famille religieuse, nous apparaît comme un des gages les moins équivoques du haut degré de culture intellectuelle auquel s'était élevé Charles de Blois.

Ce genre de peinture historique fut d'ailleurs celui dans lequel excellèrent vers ce même temps deux des plus grands artistes Italiens du XIVe siècle, Simon Memmi et Taddeo Gaddi [5].

Poursuivons notre sujet.

Outre ces peintures de grande dimension dont nous avons présenté un relevé assurément fort incomplet, Charles de Blois en fit exécuter beaucoup d'autres sur une moindre échelle.

C'étaient tantôt de simples cadres dans lesquels on enchâssait avec art de saintes images d'un travail achevé [6]; d'autres fois de petits tableaux peints à grands frais, avec une rare perfection, et d'après les principes

[1] « Depingi facit Carolus Ecclesiam Prædicatorum pulcherrimis et nobilibus coloribus in parietibus circum majus altare, et sunt ibidem depictæ imagines sanctorum de Britannia, qui fuerunt de genere regum, et imaginem Caroli cum armis Britanniæ flexis genibus coram imaginibus supra dictis. *Act. can.*, t. I, f. 96.

[2] *Ibid.*, fol. 98, 126, etc.

[3] « In conventu minorum Dinanni fieri fecerat unam arborem vitæ S. Francisci. » *Ibid.*, t. II, fol. 120.

[4] « In Ecclesia fieri fecerat imagines sanctorum de ordine Prædicatorum. » *Ibid.*, t. I, fol. 96.

[5] Ce renseignement nous a été fourni bienveillamment par le savant M. Courajod (du musée du Louvre) que nous avions consulté sur l'origine des peintures historiques de ce genre.

[6] « Erant quædam tabulæ pulcherrimæ depictæ imaginibus pretiosis. » *Act. can.*, t. I, fol. 98.

de l'école lombarde, etc. [1]. Nous manquons de renseignements plus détaillés sur ce sujet, mais si on se rappelle ce qui vient d'être dit du zèle avec lequel notre religieux prince s'appliquait à renouveler les images des saints partout où elles étaient dégradées et peu propres à exciter la dévotion, on en conclura sans peine combien durent être nombreuses les richesses artistiques de ce genre, dont sa munificence enrichit la Bretagne.

La sollicitude de Charles de Blois ne se borna même pas aux peintures purement religieuses et destinées aux églises. On le vit aussi s'employer avec zèle à orner et à décorer de vingt manières les déambulatoires, l'infirmerie et la salle *dite d'Avaugour* du couvent des Franciscains de Dinan, pour ne mentionner que les peintures profanes dues à l'époux de Jeanne de Penthièvre, qui nous soient nommément connues [1].

Mais c'est assez parler des travaux relatifs aux arts du dessin, que Charles de Blois fit exécuter pendant le cours de son règne ducal avec tant de générosité et avec un bon goût si parfait.

IV°. Dans un ordre de choses un peu différent, mais non moins digne d'attention, ce prince s'appliqua avec la même libéralité à pourvoir dans une large mesure au vestiaire et à l'ameublement des églises, des chapelles de pèlerinage et des maisons religieuses de son duché. Si nous voulions en faire l'énumeration, il faudrait désigner ici la cathédrale de Rennes, Notre-Dame de Lamballe et de Guingamp, en un mot, répéter tous les noms, qui se sont déjà présentés sous notre plume. Contentons-nous de dire d'une manière générale, que notre duc voulait avec raison que les lieux de prière, surtout les plus fréquentés, ne manquassent en ce genre de rien de ce qui était nécessaire pour rehausser l'éclat et la pompe du culte, pour donner aux hommes du peuple une plus haute idée de la Majesté divine. C'est dans ce but qu'il multiplia ses dons et ses offrandes en ornements sacerdotaux et en vêtements de chœur, y compris les moindres comme surplis et aumusses, en reliquaires, en encensoirs, en livres liturgiques, en tapis et parements d'autel. Aucun détail du service divin ne paraît avoir échappé à son active prévoyance. Les dépositions des témoins de l'*Enquête* d'Angers (celle de canonisation) et les inventaires annexés au

[1] « Tabulæ aliæ depictæ ad modum Lombardiæ multum sumptuose et delicate. » *Ibid.*, fol. 136. — On ignore quelle peut être cette école lombarde ou toscane dont il est ici question, vu que la première école connue sous ce nom ne remonte qu'au XV° siècle (M. Courajod, déjà cité).

[2] « Apud minores Dinanni fecit fieri pulcherrima deambulatoria... et ea fecit depingi et aulam infirmariæ et aulam dictam *de Valegoria*. » *Act. can.*, t. I, f. 96.

procès-verbal de cette enquête nous offrent à cet égard les renseignements les plus authentiques et les plus circonstanciés. Il suffirait d'établir un parallèle entre les données qui nous sont fournies par cette double source d'information, et celles qui résultent des documents du même genre et de la même époque récemment mis au jour [1], pour constater qu'à cette date l'Armorique n'avait rien à envier aux autres provinces du royaume en fait d'ornements sacrés et d'autres objets du culte, riches et précieux. Mais il ne sera pas inutile d'entrer ici même dans quelques détails, ne serait-ce que pour aider tant soit peu à faire connaître quel était en Bretagne, au milieu du XIVe siècle, l'état de l'orfévrerie et de l'industrie des tissus.

Et d'abord quant à ces derniers, la liste de ceux qui sont mentionnés est assez nombreuse. Ainsi il est question tour à tour de *Camoquas* blanc travaillé avec art, [2] de velours bleu, rouge ou noir, [3] de cendal, de satin rouge, de soies de diverses couleurs. [4]

Ailleurs on parle avec éloge d'un grand *drap* de *hure* aux armes de Penthièvre et d'Avaugour, qui servait à couvrir les tombeaux des ancêtres de Madame de Bretagne [5].

Les couvertures (*Alnatæ vel cortina*) ou parements d'autel (*paramanta*) pouvaient être indifféremment de cendal, de satin rouge, de velours ou de soie de couleurs diverses [6]; mais il va sans dire que pour le linge d'autel on ne pouvait employer qu'un lin fin et délicat [7].

La toile de Reims servait pour les surplis et peut-être en d'autres circonstances analogues [8].

Les aumusses des chanoines se distinguaient quelquefois à leur couleur grise et vairée [9].

Quant aux chapes, le pieux duc faisait en sorte qu'elles fussent partout en nombre suffisant pour toutes les solennités de l'année ecclésiastique et, selon les circonstances, de laine, de soie ou de velours et le plus souvent

[1] V. en particulier *Revue des Sociétés savantes*, 5e série, t. III, p. 441 et suiv.

[2] « Casula cum stola et manipulo de *Camoquas* albo varie et artificiose operato. » *Act. can.*, t. I, fol. 138.

[3] *Ibid.*, t. II, fol. 391.

[4] *Ibid.*, t. I, fol. 98, etc.; t. II, fol. 390-397.

[5] « Pannum de huro ad arma Penthevriæ et de Valegoria ad reponendum super tumulos antecessorum Dominæ ducissæ. » *Ibid.*, t. I, fol. 126.

[6] *Ibid.*, t. I. fol. 96, 126 ; t. II, fol. 387-393.

[7] *Ibid.*, passim.

[8] « Superpellicea telæ Remensis. » *Ibid.*, fol. 137.

[9] « Almutias chori de griseo et vario. » *Ibid.*

ornementées [1]. La cathédrale de Rennes dut en particulier à la munificence de son prince des chapes de velours rouge sur lesquelles étaient brodés des oiseaux d'argent [2]. En d'autres occasions, les armes de Bretagne figuraient à la place d'honneur sur ce vêtement d'apparat [3].

Il paraît qu'à cette date les aubes pouvaient non seulement être ornées de dentelle, mais aussi recevoir des bordures de velours noir [4].

En outre le satin rouge était employé concurremment avec la soie simple, argentée ou dorée, avec le velours rouge ou noir pour la confection des chasubles, étoles et autres vêtements des ministres sacrés [5].

On désignait alors sous le nom de CHAPELLE COMPLÈTE (*capella integra*) l'ensemble des draperies de l'autel, des aubes, des chapes et des autres vêtements nécessaires au prêtre et à ses ministres pour la célébration solennelle des saints mystères.

Charles de Blois fit don de PLUSIEURS CHAPELLES de ce genre à l'église cathédrale de Rennes, à N.-D. de Guingamp, aux Dominicains de Nantes et de Dinan [6], etc., mais on sait assez que ce mot (*capella integra*) a perdu aujourd'hui chez nous sa première acception.

Pour en finir avec ce qui regarde les tissus et les draperies, dont il est question dans l'enquête de canonisation de notre duc de Bretagne, nous n'avons plus que quelques mots à ajouter sur les fabriques qui jouissaient alors d'une particulière estime.

Celles d'Angleterre tenaient, paraît-il, le premier rang. Charles de Blois les mit plus d'une fois à contribution. C'est auprès d'elles en particulier qu'il se procura en 1356, lors de son retour de prison, douze grands tapis dont il fit ensuite présent à diverses églises [7]. Les fabriques de Bruges et d'Arras venaient au second rang, et notre prince eut également plus d'une commande à leur faire [8]. Celles de Paris étaient aussi entourées d'une haute considération, principalement en ce qui concernait la confec-

[1] « Cappas abbas, rubras et nigras ad tenendum chorum. » *Act. can.*, t. I, fol. 136, etc.; t. II, fol. 387-393.

[2] « Cappas de Belvello rubro cum avibus argenteis factas opere gallice de *broderie*. » *Ibid.*, t. I, fol. 125.

[3] « Pluvialia de Belvello albo cum armis Britanniæ. » *Ibid.*

« Albæ de serico paratæ, item de velveto nigro. »

[5] *Ibid.*, t. I, f. 138, etc.

[6] « Carolus dedit unam Capellam integram, videlicet : Paramenta pro magno altari inferius et superius indumenta pro sacerdote, diacono et subdiacono, 4 cappas et tres albas de serico paratas. » *Act. can.*, t. I, fol. 138, etc.; t. II, fol. 390.

[7] *Ibid.*, t. I, fol. 322.

[8] *Ibid.*, t. I, fol. 96, 125, 138, etc.

tion des vêtements sacrés [1]. Enfin la toile de Reims (*tela Rhemensis*) ne laissait pas non plus que d'être employée en Bretagne, ainsi qu'il a déjà été dit, ce qui prouve qu'on lui avait reconnu certaines qualités supérieures.

V. Venons maintenant aux croix, reliquaires, encensoirs, et autres objets d'orfévrerie dont Charles de Blois se plut également à faire présent aux églises et aux maisons religieuses de son duché.

Et d'abord l'orfévrerie, considérée comme art, avait déjà atteint en Bretagne une haute perfection à l'époque où nous sommes parvenus. Elle savait réaliser de véritables chefs-d'œuvre, autant qu'on en peut juger par les dépositions des témoins de l'enquête d'Angers. Non contents, en effet, d'employer l'or et l'argent comme matière, les maîtres les plus renommés en cette profession excellaient encore à y enchâsser habilement les perles et les pierres précieuses pour augmenter de la sorte la valeur des objets, qui sortaient de leurs mains, et leur donner un éclat incomparable. Ainsi notre religieux Duc offrait un jour en don à l'église des Frères Mineurs de Guingamp une grande croix d'argent massif. Or, il avait eu soin d'y faire sculpter sur métal les saintes images de N. S. crucifié, de Marie au pied de la Croix, et du B. Jean l'évangéliste. Il l'avait en outre enrichie de dorures, de perles et de pierres précieuses. Le poids total de ce magnifique objet d'orfèvrerie s'élevait à onze marcs, et la main-d'œuvre toute seule, n'avait pas coûté moins de cent florins d'or, somme considérable pour cette époque [2].

Les autres croix, dont notre B. duc gratifia un grand nombre d'églises n'étaient pas toujours assurément du poids et de la valeur de celle-ci. mais cependant elles équivalaient ordinairement à trois ou même huit marcs d'argent. De plus, celles qui étaient destinées à être portées en procession, offraient généralement comme la précédente, avec la représentation de N. S. attaché pour nous au gibet infamant, celles de la Mère des Douleurs et du Disciple bien aimé, ce qui en augmentait notablement le prix [3]. Sur l'une d'elles on voyait même en outre éclater une étoile d'argent, peut être en souvenir de l'ordre de chevalerie appelé ordre de

[1] « Carolus facit fieri sacra vestimenta Parisiis pro Britannia. » *Act. can.*, t. I, fol. 339.

[2] « Carolus dedit unam magnam crucem argenteam cum imaginibus B. Mariæ et B. Joannis Evangelistæ deauratam et ornatam margaritis et lapidibus pretiosis, pensantem undecim marcas, cujus factura valet secundum æstimationem operariorum 100 flor. auri. » *Ibid.*, t. II, fol. 390.

[3] *Ibid.*, t. I, fol. 96, 125, 138, etc.

l'étoile, qui fut institué en 1352, et dont Charles de Blois a pu faire partie, quoique les monuments contemporains aient gardé le silence sur cette particularité [1].

Parmi les autres objets d'orfévrerie, qui servent au culte, les candélabres, les encensoirs, les bénitiers ne sont pas ceux dont il est moins souvent parlé dans les documents auxquels nous empruntons nos renseignements.

Les candélabres ainsi offerts libéralement par notre prince étaient assez souvent d'argent massif rehaussé de dorures, et leur poids pouvait s'élever jusqu'à huit marcs [2].

Quant aux encensoirs, qui sont destinés à faire monter vers le ciel la fumée odoriférante et symbolique des parfums de la terre, le pieux Duc exigeait aussi ordinairement qu'ils fussent d'or ou au moins de pur et bon argent [3]. Il en agissait de même à l'égard des bénitiers, dont la destination est de renfermer l'eau merveilleuse que la prière de l'Église a sanctifiée et rendue toute puissante contre les ennemis du salut. On a vu dans une circonstance le poids total de deux bénitiers et d'un encensoir d'argent doré atteindre le chiffre de 24 marcs [4].

Il est aussi question d'un autre *vase d'argent* dans lequel on portait le Saint-Sacrement le jour de la procession de la Fête-Dieu [5]. Etait-ce quelque chose d'analogue à nos ostensoirs actuels? Nous n'oserions ni l'affirmer ni le nier, mais cependant la chose nous paraît assez peu probable. Nos *monstrances* sont d'origine moins ancienne.

Les livres liturgiques, Épistolaire, Évangéliaire et autres, dont le pieux Charles de Blois aimait également à se faire le distributeur généreux, étaient soigneusement garnis de fermoirs d'argent [6], sans doute afin de mettre à l'abri de la poussière ou du simple contact de l'air leurs élégantes miniatures, leurs riches enluminures et les pierres précieuses qui les re-

[1] « Dedit B. Mariæ de Guengamps unam magnam crucem argenteam cum imaginibus crucifixi, B. M. Virginis, B. Joannis Evangelistæ, et cum una stella deargentea omnibus deauratis. » *Ect. can.*, t. II, f. 391.

[2] « Duo candelabra argentea pensantia octo marcas ; id. argenti deaurata. » *Ibid.*, t. II, fol. 390, etc.; t. II, f. 98, 118, 136, etc.

[3] « Unum thuribulum aureum. » *Ibid.*, t. I, fol. 95, 137.

[4] « Duo exorcista argentea et unum thuribulum argenti deauratum pensantia 24 marcas boni et puri argenti. » *Ibid.*, t. II, fol. 390.

[5] « Quoddam vas argenteum in quo defertur corpus Dominis in die consecrationis ejusdem. » *Ibid.*, t. I, fol. 261.

[6] « Unum Epistolarium et unum Evangeliarium cum serraturis argenteis. » *Ibid.*, t. II, fol. 390, etc.

couvraient [1]. C'est cette circonstance des fermoirs qui les fait relever de l'art de l'orfèvrerie et nous a autorisé de la sorte à les mentionner à cette place.

Mais entre toutes les parties du mobilier sacré nulle ne paraît avoir attiré l'attention du religieux Charles de Blois à l'égal des *vases* ou instruments destinés à procurer d'une manière immédiate l'honneur des saints et des amis de Dieu déjà en possession de la gloire du ciel.

Nous avons nommé les reliquaires.

La tradition chrétienne s'est plu à donner avec beaucoup de raison le nom de TRÉSOR par excellence [2] à l'ensemble des ossements sacrés que possède une église cathédrale ou collégiale, un monastère, etc. On sait, en outre, que l'histoire ecclésiastique dans les âges de foi est toute remplie du récit des faits consolants et touchants où, à l'occasion de la translation de quelque corps saint, pontifes et empereurs, princes et magistrats, clergé et peuple, s'empressent à l'envi d'honorer cette cérémonie de leur présence et d'entourer ces précieux restes des hommages de leur vénération.

Au temps de Charles de Blois, la ferveur primitive sur ce point avait déjà diminué en beaucoup de lieux, mais notre pieux Duc ne négligea rien personnellement pour en raviver la flamme dans toute l'étendue de son duché. On désignerait par leur nom vingt ou trente églises au moins auxquelles il fit présent de reliquaires de grand prix, mais combien d'autres dont les noms ne sont pas arrivés jusqu'à nous?

Le vertueux prince joignait en outre souvent à ce don celui des saintes reliques elles-mêmes. Ainsi fit-il en particulier pour les sanctuaires de N.-D. de Guingamp et de N.-D. de Lamballe, qu'il voulut enrichir de fragments de la vraie Croix [3]. Il n'en agit pas autrement non plus à l'égard de la cathédrale de Rennes, des abbayes de S. Melaine et de S. Georges de la même ville, de S. Méen, etc., etc., du mont Saint Michel, lorsqu'il voulut inaugurer solennellement en tous ces lieux le culte du B. Yves de Tréguier, l'un de ses saints de prédilection [4].

Quant à la forme et aux dimensions des reliquaires distribués libéralement par Charles de Blois, elles pouvaient varier selon les lieux et les circonstances. On en a vu qui, destinés à contenir en même temps plusieurs

[1] « Libri pulcherrimi et nobiliter pannis sericis cum lapidibus pretiosis cooperti. » *Ect. can.*, t. I, fol. 98.

[2] *Thesaurus*, seu thesaurus sanctarum reliquiarum.

[3] *Ect. can.*, t. I, fol. 251 ; t. II, f. 401.

[4] *Ibid.*, t. I, fol. 154, 171, etc.

reliques, présentaient une grande surface plane et ressemblaient assez à un échiquier [1].

Ailleurs ils sont désignés sous le nom de cassæ (châsses) ou encore *vasa argentea*, ce qui prouve qu'ils étaient faits de matière précieuse [2]. Celui qui fut donné par notre B. Duc au monastère du mont Saint-Michel, en Normandie, « était d'argent et soutenu entre les mains d'une image (statue) de S. Yves, également d'argent [3]. »

Ce qui indique une forme particulière, mais du plus grand intérêt.

VI. — Nous en avons fini avec ce que nous avions à dire du B. Charles de Blois, considéré comme protecteur des arts au XIVe siècle et peut-être comme leur restaurateur en Bretagne. On a vu que sa sollicitude s'étendait à la fois sur la vicomté de Limoges et sur le duché armoricain, que sa munificence vraiment royale ne recula jamais devant aucune dépense de nature soit à promouvoir une œuvre d'art, soit à la mener heureusement à terme après qu'elle avait été commencée. On a vu également que l'architecture, la sculpture et la peinture, pour ne rien dire de l'orfévrerie et de l'industrie des tissus, durent réaliser des progrès considérables sous l'impulsion et la direction personnelle de ce noble prince.

C'est ce qui résulte assez manifestement des renseignements que nous venons de rassembler, et qui tous ont été puisés aux sources les plus authentiques. On en conclut en effet, qu'à cette date, beaucoup de villes de seconde ou troisième importance, comme Guingamp, Dinan, Lamballe, etc., possédaient dans leur enceinte des ouvriers fort habiles qui cultivaient avec ardeur et succès les diverses branches de l'art. A Dinan en particulier, le seul couvent des Frères-Mineurs, comptait au nombre de ses membres un architecte de talent, le frère Godes et un peintre de premier mérite, le frère Guillaume Le Breton [4].

Telles sont dans leur ensemble, les données intéressantes qui nous sont fournies par l'enquête de canonisation du B. Charles de Blois, sur l'état des arts religieux en Armorique, au milieu du XIVe siècle, et sur la part que prit à leur développement l'époux de Jeanne de Penthièvre. Ce précieux document ne présenterait pas moins d'intérêt au point de vue pure-

[1] « Nonnullas reliquias sanctorum positas in tabulis ligneis ad modum scacarii. » *Act. can.*, t. II, fol. 397.

[2] *Ibid.*, t. I, fol. 171.

[3] Dom Huynes, *Hist. m^{le} du mont Saint-Michel* (m^{is} d'Avranches, n° 209, fol. 80); renseignement communiqué par M. Duprateau, bibliothécaire de la ville.

[4] *Act. can.*, t. I, fol. 165.

ment hagiographique et historique et mériterait, au même titre que plus d'un autre déjà imprimé, de figurer dans la collection des monuments inédits de l'histoire de France ; mais ce n'est pas ici le lieu de faire valoir cette thèse. Concluons plutôt ce travail, en répétant ce que nous disions au début avec moins d'autorité, puisque nous n'avions pas encore donné nos preuves : l'histoire et l'archéologie n'ont pas été jusqu'ici suffisamment justes envers la mémoire de Charles de Blois. Le nom de notre duc de Bretagne a droit d'être inscrit à côté de celui de notre roi Charles V au nombre des *princes* les plus *lettrés* du XIVe siècle, au nombre des protecteurs les plus généreux des arts et de la religion.

D. François Plaine,
Bénédictin de Ligugé.

LES ANCIENS MONUMENTS CHRÉTIENS

DE RODEZ

DERNIER ARTICLE*

V

L'AUTEL DE DEUSDEDIT

Je passe à un monument de la fin du siècle de Clovis, dont les monuments précédents ont marqué le commencement. C'est un magnifique autel, rappelant celui de Saint-Victor de Marseille et celui de Vaison, l'autel de la cathédrale de Rodez sous les premiers Mérovingiens.

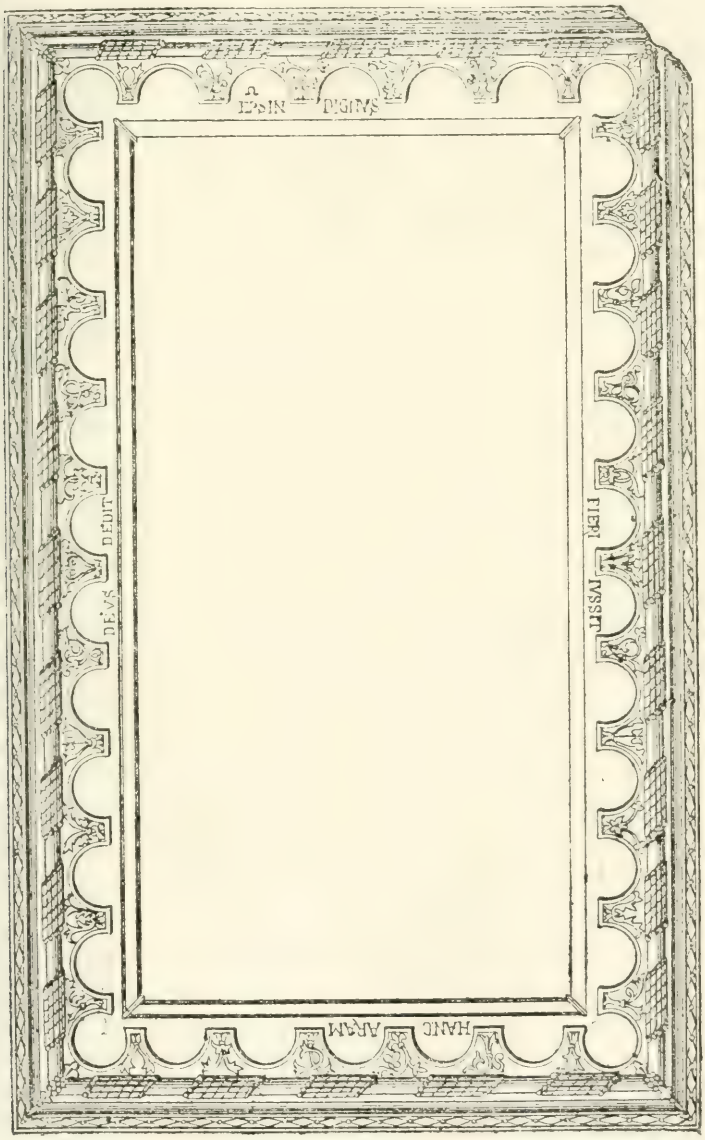
La table est un monolithe de marbre de 2m33 de long, de 1m46 de large, ayant une cymaise de 27 cent., qui va s'inclinant par quatre degrés, jusqu'au bassin, dont la surface est plane, de telle sorte que cette table d'autel est un vaste plateau ceint d'une large bordure en amphithéâtre. La bordure est richement ouvragée et forme comme une vraie parure au plateau. C'est là que le diacre déposait le pain et le vin offerts par les fidèles et que le Pontife les consacrait. C'était l'immense vase des dons célestes. Cet autel, où reposait l'Agneau de Dieu immolé et où était placée la coupe de son sang, rappelait l'autel antique où étaient déposés les membres de la victime et où coulait son sang, presque toujours, hélas! en l'honneur des démons. M. l'abbé Cérès a trouvé dans les environs de Rodez de ces autels païens gallo-romains. L'un, d'un mètre carré, avec un encadrement de la hauteur de trois doigts et un fond à surface plane, pouvait être du second siècle. Il portait cette inscription : PEREGRINVS FECIT. L'autel chrétien de Rodez porte sur un filet du bas de la bordure cette inscrip-

* Voir le n° précédent, page 213.

tion gravée, dont les quatre parties sont tournées vers l'intérieur de l'autel, en commençant par le milieu de la longueur :

DEVSDEDIT — EPS INDIGNVS — FIERI IVSSIT — HANC ARAM

« Deusdedit, évêque indigne, a fait faire cet autel. »



C'est bien l'autel de l'église cathédrale de Rodez, offert par son évêque Deusdedit, qu'on trouve siégeant avant 599 et dont la date de la mort est ignorée.

La Notice archéologique sur l'église cathédrale de Rodez, par M. l'abbé Magne, donne sur cette cathédrale les renseignements suivants [1]. D'après la tradition, saint Martial aurait consacré, au lieu qu'elle occupe, une chapelle en l'honneur de la Sainte Vierge. Au milieu du Ve siècle, le diacre de saint Amans, premier évêque, saint Mamas, alla chercher des architectes italiens pour construire la première cathédrale. Saint Sidoine Apollinaire fut invité à la consacrer et la plaça sous le vocable de saint Pierre et de saint Paul, dont il est naturel dès lors de trouver les images au premier rang, à côté du Christ, sur le sarcophage dit de saint Amans. Saint Sidoine promet, dans une de ses lettres, d'aller consacrer le baptistère. Ce baptistère serait-il identique au fond avec ce monument profané aujourd'hui qu'on montre, portant le nom de baptistère, à quelques pas de la cathédrale? Vers 516, saint Damas, évêque, qui jouit de la faveur de Théodebert, entreprit une nouvelle basilique et la dédia à Notre-Dame. « Homme éminent en tout genre de sainteté, dit saint Grégoire de « Tours, d'une grande abstinence dans les aliments et les concupiscences « de la chair, très aumônier, humain pour tous, stable comme il faut dans « l'oraison et dans les veilles, il construisit l'église; mais la démolissant « souvent pour l'améliorer, il la laissa inachevée [2]. » C'est l'évêque Deusdedit qui paraît l'avoir achevée vers la fin du siècle. Il lui fit don du maître-autel, cet insigne monument venu jusqu'à nous, après avoir été baigné des onctions de ses mains. Saint évêque, grand évêque, évêque « donné de Dieu, » de la race de ceux qui ont fait la France comme les abeilles font leur ruche, dont on sent l'âme sublime palpiter dans ce marbre d' « autel », sous cette humble signature : *Deusdedit episcopus indignus!* L'authenticité de la signature est hors de conteste. « La formule de « l'inscription, dit M. E. Le Blant, est en rapport avec ce temps. En Gaule, « l'épithète *indignus,* ajoutée au nom, ne se montre qu'à compter de l'an « 527. (Conventus episcoporum apud Cenomanos, *Conc.*, *Gall.*, tom. I, « pag. 929). » Mais la gravure actuelle pourrait être plus récente, si l'on en croit certaines règles acceptées par l'archéologie, auxquelles cette gravure ferait échec. « L'estampage que j'ai sous les yeux, dit encore M. E. « Le Blant, me persuade que, comme tant d'autres inscriptions, celle de « Rodez a été restituée. Je crois en trouver la preuve dans la forme du

[1] Rodez, 1842, in-12, 131 pages.

[2] *Hist. Franc.*, l. V, XVII.

« G, et surtout dans celle du signe d'abréviation Ω, qui ne m'est connu qu'à une très-basse époque [1]. » On en signale une autre preuve. « D'après « le nom de l'évêque qui le fit ériger, écrivait M. Alibert en 1863, cet autel « remonterait au VIe siècle ; mais il a sans doute subi des retouches, car « plusieurs des membres de la Société française d'archéologie, qui ont « visité la cathédrale, ont cru reconnaître dans les ornements qui l'entou- « rent, une date moins ancienne.... La cymaise a été sans doute prati- « quée pour prévenir tout accident dans le cas où le calice serait renversé. « C'est un caractère que M. de Caumont a constaté dans toutes les tables « d'autel antérieures au XIe siècle [2]. » « L'évêque Dieu-Donné, dit M. de « Caumont lui-même, vivait au VIe siècle ; mais on croit que cette table « d'autel a été refaite. C'est toujours un monument du plus haut intérêt « que les explorateurs ont été plus portés à attribuer au IXe siècle qu'au « VIe [3]. » En toute hypothèse, nous avons bien ici la table d'autel de Deusdedit et la formule votive de sa dédicace.

Quatre colonnettes de marbre supportaient sans aucun doute cette table eucharistique. J'ai cru les reconnaître, et M. l'abbé Cérès aussi, dans les quatre colonnettes de marbre blanc qui sont au musée de la ville [4]. Leurs chapiteaux, de l'imagination la plus libre et la plus riche, et du ciseau le plus fin, m'ont rappelé aussitôt ceux des basiliques de Ravenne du VIe siècle, et les nôtres de ce temps, de la basilique de Saint-Vincent, à Paris, et de celle de Montmartre. En 1823, ces quatre ravissantes colonnettes étaient encore en place à la cathédrale, portant la table du maître-autel offerte par le B. François d'Estaing, qui siégea de 1500 à 1530. Ce seraient donc bien celles de l'autel de *Deusdedit*. M. de Caumont se prononce sans hésitation sur leur identité. « On voit, dit-il, au musée de Rodez, quatre « colonnes en marbre très-élégantes, qui portaient cette table d'autel « avant qu'elle eût été déplacée [5]. »

Espérons que l'évêque et le chapitre de Rodez pourront replacer au foyer de leur cathédrale cet unique et merveilleux autel, qui, presque témoin des origines de la France, a vu passer, sur le trône de Clovis, Dagobert, Charlemagne et saint Louis, et n'a été ébranlé de son lieu que cinq

[1] *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, n° 574.

[2] *Ibid.*, p. 11.

[3] *Abécédaire d'archéologie. Architecture religieuse.* Caen, 1861. In-8°, p. 98.

[4] « Les colonnes de marbre qu'on voit au musée supportaient probablem nt cette table, et furent employées plus tard à soutenir l'autel de la nouvelle église, où elles sont restées jusqu'en 1823 », dit M. Alibert, p. 11.

[5] *Ibid.*

ans après la mort de ce dernier, à la veille de ces ébranlements de la France qui, du XIVe siècle au nôtre, n'ont cessé de grandir pour aboutir aux écroulements que nous voyons et verrons.

Une inscription latine, qu'on lisait autrefois dans la cathédrale, portait en effet :

« L'an du Seigneur MCCLXXV, le 13 des calendes de mars, s'écroula « le chevet de cette église. La même année, le 9 janvier, avait été enlevé « l'autel de la bienheureuse Vierge... Il y avait sept cents ans et plus, « cette année là, que ledit autel avait été construit par un évêque de « bonne mémoire nommé Deusdedit, comme il conste manifestement des « gestes et écrits anciens trouvés dans le sacrarium. Autour de la table « de cet autel sont gravées ces lettres : *Deusdedit, episcopus indignus,* « *fieri fecit* [1] *hanc aram.* »

« *Anno Domini MCCLXXV, 13 kalendas martii, corruit caput hujus ec-* « *clesiæ. Eodem anno 9 januaris, fuerat remotum altare B. Virginis...* « *Fuerant autem anno septengenti et amplius ex quo prædictum altare con-* « *structum fuerat per bonæ memoriæ episcopum cui nomen erat Deusdedit,* « *sicut ex gestis et scriptis antiquis in sacrario repertis constat evidenter.* « *In circuitu etiam mensæ ejusdem altaris, scriptæ sunt tales litteræ : Deus-* « *dedit, episcopus indignus, fecit fieri hanc aram* [2]. »

L'autel de Deusdedit ne fut pas replacé dans le nouveau chœur de la cathédrale, qui devint, à la fin du XIIIe siècle, le principe de la cathédrale actuelle. Le tombeau de Gilbert de Cantobre, qui siégea de 1338 à 1349, ayant été placé dans une chapelle du pourtour du chœur, cet autel fut appliqué au-dessus contre le mur, comme une sorte de retable. On y peignit la Vierge portant le divin Enfant, entre deux anges tenant un lys, avec cette inscription également peinte au-dessous du nom de Deusdedit : *Capellani de Cantobrio hanc aram depingendam curarunt.* La bordure de l'autel semblait faite pour appeler ce tableau et lui servir de cadre. C'est

[1] *Fecit*, erreur, pour *jussit.*

[2] Magne p. 20. — On lisait encore dans la cathédrale cette inscription rapportée par l'abbé Magne, p. 21 :

« *Sciendum est quod anno 1275, et die tertia decima kalendas martii, circa* « *horam noctis tertiam, caput hujus Ruthenensis ecclesiæ subito et unico im-* « *petu, cum toto altissimo campanili, divina sic disponente misericordia, me-* « *ritis, ut pie creditur, Sanctorum quorum reliquiæ in eadem ecclesia requies-* « *cunt, ut tam periculosa ruina in tali hora fuerit, quia nemo esset ibidem qui* « *posset opprimi, sive lædi.* »

ainsi qu'on trouve cet autel dans la chapelle dite aujourd'hui du Sacré-Cœur.

Il était assurément surmonté, au VIe siècle, d'un ciborium porté par quatre colonnes de marbre. En voyant, tout près de la cathédrale, dans la maison de M. le chanoine Sabattier. deux colonnes antiques et assez frustes, de marbre de couleur, et la moitié d'une troisième, ornant la descente de la cave et la montée d'escalier, je me suis demandé si ce ne serait pas les colonnes du ciborium de l'autel de *Deusdedit*. Leur diamètre moyen y convient assez. En restaurant l'autel, il ne faudrait pas oublier son ciborium de marbre. Ceux du XIe siècle, celui de Saint-Laurent-hors-les-Murs ou celui de Sainte-Marie-in-Cosmedin pourraient servir de modèle. Leur cachet antique, inclinant à l'art ogival, s'harmoniserait assez bien avec le chœur, du commencement du XIVe siècle.

C'est tout ce que j'ai à dire de l'autel de Deusdedit. Les quatre colonnettes qui l'ont supporté nous rappellent toutefois celui du B. François d'Estaing qu'elles ont reçu au seizième siècle. C'est une table de pierre commune, mais très-fine. portant son inscription monumentale, qui gît presque entière en divers fragments dans un des débarras de la cour de l'évêché. Le respect dû à son onction, au Christ qu'elle a représenté et porté. à l'église de Rodez, dont elle a été plus de deux siècles la pierre angulaire, réclame pour ses débris une place honorable dans la cathédrale.

Il me reste à dire un mot d'un dernier monument.

VI

UN MÉDAILLON DE MARBRE REPRÉSENTANT LE CHRIST

Parmi les fragments d'antiquités non encore placés ni étudiés du musée de Rodez, nous avons remarqué un médaillon de marbre blanc, de soixante centimètres environ de hauteur, offrant, avec la plus délicate sculpture, l'image du Christ. Il siége dans un trône en forme de pliant, pareil au siége dit de Dagobert. La tête est nimbée ; il a les cheveux courts, la barbe pointue. Il porte la tunique, le manteau et la ceinture. Il tient le livre des Évangiles de la main gauche et bénit de la droite, mais à la manière grecque, joignant le pouce à l'un des doigts et élevant les trois autres. Chez les Grecs, toutefois, c'est au doigt annulaire que se joint le pouce ; ici c'est au médius, et l'on remarque une petite boule à leur jonction. Est-ce l'union des deux natures en Jésus-Christ, l'Incarna-

tion, que l'on a voulu proclamer avec la Trinité, deux dogmes qui, symbolisés par les flambeaux, remplissent les bénédictions dans la liturgie grecque? Je n'oserais rien affirmer à cet égard. L'alpha et l'oméga sont gravés aux côtés du Christ et proclament sa divinité. Un escabeau est sous ses pieds, image de la terre pour lui qui siége aux cieux, image particulière de ses ennemis, que son Père amène, vaincus, les uns après les autres, devant lui, en attendant qu'il descende lui-même pour exterminer d'un souffle de sa bouche le dernier de tous, l'Antechrist. On n'a rien pu me dire de la provenance de ce marbre. Ce pourrait bien être un fragment de la basilique de Deusdedit. Sa belle sculpture rappelle celle des colonnettes de l'autel. Il a pu orner le tympan d'une porte; et peut-être des médaillons représentant les quatre animaux symboliques lui faisaient-ils cortége. C'est assurément un bien précieux monument du christianisme et de l'art à Rodez.

Heureuse capitale des Rutènes! Je ne la quitterai pas sans avoir signalé un de ses titres modernes de gloire, où j'ai senti tout l'esprit ancien. Le 1er janvier, fête principale de la Compagnie de Jésus, car Jésus a reçu son nom en ce jour, M. de Bonald me faisait visiter le collége des Jésuites, dont l'église fut consacrée en 1560, vingt ans après l'établissement de la Compagnie, quatre ans après la mort de saint Ignace. Rodez s'était empressé d'appeler des soldats de cette jeune et puissante milice apostolique pour les opposer au calvinisme se déchaînant sur la France. Ils contribuèrent à faire de Rodez un des boulevards du catholicisme. Leurs armes étaient la piété et la science. Sur les trois côtés d'un quadrilatère, dont le quatrième est l'église pleine encore de monuments religieux qui intéressent l'histoire, nous lisions avec émotion les titres des classes, gravés il y a plus de trois siècles, au temps des grandes études : III· GRAMMATICÆ, II· GRAMMATICÆ, I· GRAMMATICÆ, HUMANITAS, RHETORICA, PHILOSOPHIA (il n'y a plus ici que la place de l'inscription), PHYSICA, THEOLOGIA, THEOLOGIA, PRÆFECTUS SCHOLARUM. Trois années de grammaire suffisaient alors : il y avait deux années de belles-lettres, deux années de philosophie spéculative ou naturelle, deux de théologie. C'est ainsi que Corneille et Molière, élèves des Jésuites, toujours attachés à leurs maîtres, auront leur génie solidement et richement cultivé; et si Voltaire abuse des dons de ses maîtres, ce n'est pas qu'ils les lui aient ménagés non plus que leur tendresse.

Entre HUMANITAS et RHETORICA, on lit : SODALITIA BEATÆ VIRGINIS. Là est l'escalier allant à la salle de la Congrégation qui avait Marie pour Reine, salle vulgaire à présent. Le collége de la Compagnie de Jésus, dont le temps n'a point encore anéanti l'inscription exté-

rieure et les armes, est devenu le lycée. Mais la mémoire reste des jours d'autrefois et l'influence. Ainsi en est-il dans les cités catholiques d'Allemagne, Munich ou Prague, dont Rodez m'a rappelé les grandioses et salutaires colléges. Les Amantius, les Quintianus, les Deusdedit, ces merveilleux évêques, fondateurs de la nation chrétienne des Rutènes et d'une part si noble de la France, semblaient revenus alors. Qu'ils reviennent aujourd'hui! Que cette brave et religieuse contrée, la plus généreuse et la plus agréable des nôtres aux chaînes nouvelles et si douloureuses de Pierre, une des plus fécondes pour tous les genres d'apostolat, retrouve toutes ses gloires et les multiplie! Et que d'autres, moins fortunées, se rappellent son passé, voient son présent, écoutent l'émulation, non la jalousie, et s'en trouvent bien !

L'abbé V. Davin,
Chanoine de Versailles.

LES ORIGINES
DE L'ORFÉVRERIE CLOISONNÉE

QUATRIÈME ARTICLE *

IV. — *La vision d'Ézéchiel.*

« Le miracle, l'intervention surnaturelle, spéciale et directe de la puissance divine dans un événement, n'impliquent pas d'une façon nécessaire la dérogation aux lois de la nature. L'action miraculeuse de la Providence se manifeste aussi par la production d'un fait naturel dans une circonstance donnée, conduisant à un résultat déterminé. Dieu n'a pas toujours besoin de suspendre pour l'accomplissement de ses desseins les lois qu'il a données au monde physique ; il sait se servir aussi dans un but direct de l'effet de ces lois. Aussi l'historien chrétien peut-il chercher dans certains cas à expliquer le *comment* d'un fait exceptionnel voulu par la Providence, sans nier en même temps son essence surnaturelle et miraculeuse. Mais, je le répète, si j'ai cru pouvoir agir ainsi par rapport à quelques-uns des faits de la Bible, ce n'est aucunement avec l'intention de me jeter dans la voie dangereuse du naturalisme et de m'écarter des enseignements de l'Église dans la question des miracles [1]. »

Les sages paroles d'un écrivain éminemment religieux me semblent un préambule obligé à la dissertation qu'on va lire.

* Voir le numéro précédent, p. 185.

[1] F. Lenormant, *Manuel, etc.*, t. I, Préface, p. XXXIII.

Elles rendent exactement ma pensée et protestent à l'avance contre des critiques auxquelles il me serait pénible d'être en butte.

Ces réserves faites, j'entre en matière.

Un fait épisodique, qui pourrait bien se rattacher intimement à l'art assyro-chaldéen, me semble avoir ici sa place marquée : j'entends désigner la célèbre vision, début de la prophétie d'Ézéchiel. Cette vision, un des termes surtout qu'elle emploie, ont exercé l'érudition séculaire des commentateurs. Il y a peu d'années, un savant archéologue, M. J. Labarte, a risqué du mot litigieux une interprétation hardie, admise avec enthousiasme par les uns, dédaigneusement repoussée par les autres [1]. Je m'étais, dès l'apparition du livre de M. Labarte, rangé au nombre des premiers, et, si depuis, mes convictions à cet égard ont été légèrement ébranlées, la polémique, engagée autour des *Recherches sur la peinture en émail*, n'influa en rien sur un changement où le doute jouait un beaucoup plus grand rôle que la négation absolue. Aujourd'hui, certaines découvertes, inconnues ou négligées en 1856 et 1857, me paraissent éclairer la question d'une lumière nouvelle et gagner à peu près la cause de M. Labarte. Je dis à peu près, car nos points de départ, à mon docte confrère et à moi, sont diamétralement opposés quant à l'invention de l'orfévrerie incrustée; il donne la priorité à l'émaillerie à chaud, tandis que je crois plus logique d'aller du simple au complexe.

Examinons d'abord le Texte sacré.

Ce fut dans la trentième année, le cinq du quatrième mois, qu'étant au milieu des captifs, près du fleuve Chebar, les cieux s'ouvrirent et je vis des visions divines.

Le cinq du mois — c'était la cinquième année de la captivité du roi Ioachim —

La parole de Iehovah fut adressée a Ie'hezkel (Ézéchiel) fils de Bouzi, le cohène, dans le pays des Chasdim (Chaldéens), près du fleuve Chebar, et là fut sur lui la main de Iehovah.

[1] *Recherches sur la peinture en émail*, p. 77 et sq., in-4°, Paris, 1856. F. de Lasteyrie, *L'Electrum des Anciens était-il de l'émail ?* in-8°, Paris, 1857.

Et je vis, et voici un ouragan venant du nord, un grand nuage, un feu flamboyant avec un cercle rayonnant autour, et du milieu comme l'aspect du חשמל *'hashmal,* du milieu du feu.

Du milieu je vis une image de quatre חיות *'haïoth* (animaux) et voici leurs figures : ils avaient la forme d'un homme.

Chacun avait quatre visages, et chacun d'eux avait quatre ailes.

Leurs pieds étaient des pieds droits ; la plante de leurs pieds était comme la plante du pied d'un veau, et étincelants comme נחשת קלל de l'*airain poli.*

Il y avait des mains d'hommes sous leurs ailes, sur leurs quatre côtés ; leurs faces et leurs ailes étaient à leurs quatre côtés.

Attachées l'une à l'autre leurs ailes ne se détournaient pas pendant leur marche, ils marchaient chacun du côté de sa face.

La forme de leur visage ressemblait à un visage d'homme et à une figure de lion à la droite des quatre, mais, à la gauche des quatre, une figure de bœuf, et c'était une figure d'aigle pour les quatre.

Ainsi leurs visages et leurs ailes étaient séparés en haut, toujours deux par deux, et deux couvraient leurs corps.

Ils marchaient chacun devant soi ; là où le vent les poussait, ils allaient ; ils ne se détournaient pas dans leur marche.

La forme des *'haïoth*, leurs figures étaient comme כגחלי־אש *des charbons de feu*, brûlant comme les torches ; la flamme s'agitait entre les *'haïoth* ; le feu avait de l'éclat, et du feu sortait un éclair.

Les *'haïoth* couraient et revenaient comme l'éclair.

Je vis les *'haïoth* et voici qu'une אופן *roue* était sur la terre près des *'haïoth*, dans la direction de leurs quatre visages.

L'aspect des roues et leur construction était comme l'aspect du תרשיש *tarshish :* toutes les quatre avaient une seule forme, leur aspect et leur construction était comme serait האופן בתוך האופן *une roue dans l'intérieur d'une roue.*

En marchant, ils se dirigeaient vers quatre côtés, ne se détournant pas dans leur marche.

Et leurs וגבה *dos* étaient d'une hauteur effroyable ; leurs dos étaient pleins עינים d'*yeux* autour, tous les quatre.

Quand les *'haïoth* marchaient, les roues se mouvaient près d'eux, et quand les *'haïoth* s'élevaient de la terre, les roues s'élevaient.

Où le vent allait ils allaient, car là allait le vent ; et les roues s'élevaient dans la même direction, car le vent du חיה *'haïa* (la vie) était dans les roues.

Quand ils marchaient, les roues marchaient aussi, et quand ils s'élevaient de la terre, les roues s'élevaient dans la même direction ; car le vent du *'haïa* était dans les roues.

Au-dessus des têtes des *'haïoth* était la forme d'un רקיע *firmament* étendu au-dessus de leurs têtes comme l'éclat du הקרח הנורא *terrible glaçon.*

Et au-dessus du firmament, leurs ailes étaient droites, l'une vers l'autre ; chacun en avait deux qui couvraient leurs corps.

J'entendis le bruissement de leurs ailes comme le mugissement des grandes eaux, comme la voix du Tout-Puissant ; quand ils marchaient c'était le bruit d'un tumulte, comme le bruit d'un camp ; en s'arrêtant ils laissaient tomber leurs ailes.

Il y eut une voix au-dessus du firmament qui était au-dessus de leurs têtes ; en s'arrêtant ils laissaient tomber leurs ailes.

Et au-dessus du firmament qui était sur leur tête il y avait l'apparence d'une אבן ספיר *pierre de saphir*, de la forme d'un trône, et sur la forme du trône, comme l'apparence d'un homme, au-dessus, en haut.

Et je vis comme l'aspect d'un *'hashmal*, comme l'apparence du feu, dans son intérieur, autour, au-dessus de ses reins, en haut, et de ses reins en bas je vis comme une apparence de feu et un rayon autour.

Comme la vue de l'arc qui est dans le nuage en un jour pluvieux, ainsi était la vue de la clarté autour, c'était la vue de l'image de la gloire de Iehovah. Le voyant je tombai sur ma face et j'entendis la voix de quelqu'un qui parlait [1].

J'ai reproduit le chapitre tout entier sans en omettre une syllabe ; il serait peut-être difficile d'y retrancher quelque chose. Beaucoup de mots ont une valeur significative très-importante et leur contexte ne saurait être tronqué sans inconvénients. Chacun de ces mots soulignés porte en lui son argument, aussi vais-je les commenter à tour de rôle. Il est bien entendu que je m'abstiens ici de toute interprétation mystique pour ne m'attacher qu'à la lettre. חשמל, plus loin חשמלה, n'apparait que trois fois dans la Bible ; Ézéchiel est le seul à l'employer [2]. La Version des Septante traduit *'hashmal* par ἤλεκτρον, ordinairement alliage d'or et d'argent ou ambre jaune ; S. Jérôme et la Vulgate par *electrum*, auquel on donne le même sens [3]. Buxtorf rend חשמלא, שמל-חשמ par

[1] Ézéchiel, c. I, Cahen, *trad. cit.*

[2] C. I, 4, 27 ; c. VIII, 2.

[3] Καὶ ἐν τῷ μέσῳ αὐτοῦ ὡς ὅρασις ἠλέκτρου ἐν μέσῳ τοῦ πυρὸς, καὶ φέγγος ἐν αὐτῷ. Et vidi, et ecce spiritus auferens veniebat ab aquilone, et nubes magna in eo, et

ignis scintillans, et ailleurs חשמל, dont il ne suspecte pas l'origine israëlite, par *pruna* : toutefois le docte allemand avoue que cette expression a soulevé de nombreuses controverses entre les hébraïsants [1]. Castell pense que *'hashmal* pourrait bien désigner un ange, quoiqu'il traduise aussi ce terme par *pruna* et *electrum* [2]. M. S. Cahen adopte, préférablement à toute autre, l'opinion de Gésénius qui croit חשמל composé de נחש מל = נחשת קלל, *de l'airain poli* [3]. Samuel Bochart déploie les ressources d'une immense érudition pour démontrer que le *'hashmal* était un métal d'alliage, mais il se débat vainement contre l'inconnu. Néanmoins la dissertation de l'illustre philologue offre un renseignement précieux : la version syriaque de la Bible rend toujours *'hashmal* par *maha*, et la version arabe, faite sur le texte des Septante, une fois (I, 4) par *alkaraba*, ambre jaune, deux fois (I, 27, VIII, 2) par *maha*. Or, le *maha*, d'après un ancien écrivain arabe que cite Ebn-Beïthar est une sorte de verre minéral ou pierre translucide de provenance orientale [4]. Enfin, selon M. J.

splendor in circuitu ejus et ignis fulgurans : et in medio ejus *quasi visio electri* in medio ignis et splendor in eo. *Sept.*, éd. Didot, 1839. Et vidi et ecce ventus turbinis veniebat ab aquilone ; et nubes magna, et ignis involvens, et splendor in circuitu ejus : et de medio ejus *quasi species electri*, id est de medio ignis. *Vulg.*, I, 4.

[1] *Lexicon chald., talmud. et rabbinicum*, in-fol., Bâle, 1639. *Lexicon hebr. et chald.*, in-8°, Bâle, 1735. *Manuale hebr. et chald.*, in-12, Bâle, 1658.

[2] At Hebr. veteres fere omnes et recentiorum nonnulli *nomen angeli* interpretantur. *Lexicon heptaglotton, hebr., chald., etc., etc.*, t. I, R. חשם. — Quelques-uns font dériver *'hashmal* du chaldéen מללא, *or* ; d'autres y voient une *lumière*, un *rayon* ; le thalmud dit : מלל־אש, *un être de feu qui parle, qui loue le créateur.*

[3] *Trad. cit.*, t. XI, p. 2, note.

[4] *Maha* est vitri species, nisi quod in fodinis reperitur in Magnesia collectum. Sed et in mare viridi (id est Persico) invenitur, et in Said (id est Thebaide) Ægypti. Porro *maha* lapis est albus, in quo genere excellit is, cui alius color præter album non admiscetur. Alia etiam species levioris tincturæ et bonitatis, et majoris duritiei, quam quisquis intuetur, putat esse salis genus. Ex ea in ferrum durissimum impacta excitatur multus ignis. Prima autem species est *albelur*, quam si radiis solis opponas, ita ut sol radiis a lapide emissis objiciatur, ne sol quidem eam luce superabit. Quin et pannus niger ibidem huic lapidi imposi-

Labarte, *'hashmal* équivaudrait à métal émaillé [1]. On le voit, hormis Castell et un certain nombre d'autorités qu'il invoque, la majorité des interprètes fait du *'hashmal*, qui sert de fond au tableau peint par le prophète, une substance minérale ou métallique à l'éclat igné.

Les quatre *'haïoth* (animaux), autrement dit le *tétramorphe*, avaient la forme humaine ; leur quadruple visage associait les types de l'homme, du lion, du bœuf et de l'aigle ; leurs pieds perpendiculaires et non horizontaux, brillaient comme de l'*airain poli*, métal nettement distingué ici du *'hashmal* ; sous leurs quatre ailes, dirigées, deux en haut, deux en bas (*deux couvraient leur corps*), apparaissaient des mains nécessairement attachées à des bras ; les ailes étaient parallèles aux visages, *étincelants*, aussi bien que les corps, comme *des charbons de feu* ; les dos (גבב *saillie, parties saillantes*) étaient constellés d'yeux ou d'espaces colorés [2] ; enfin au chapitre X, le prophète assimile les *'haïoth* aux Chérubins (כרוב *Chroub*), et, au chapitre XLI, il constate l'identité presque complète des Chérubins du temple de Jérusalem avec les *'haïoth* du Chaboras [3]. Or, *Chroub* chez les Hébreux semble comporter l'acception de gardien des choses sacrées. Dieu « plaça, vers l'orient du jardin d'Eden, les *Chroubim* et la lame flamboyante du glaive qui tourne pour garder le chemin de l'arbre de vie. » Moïse fit mettre sur le couvercle de l'Arche d'Alliance deux Chérubins prosternés qui l'ombrageaient de

tus concipiet ignem, ita ut exardescat, quomodo ignem fervidissimum accendere nemini non est liberum. *Hierozoicon*, t. II, l. 6, c. 16, col 873 ; in-fol., Leyde, 1712. — Il serait difficile de méconnaître ici le signalement du cristal de roche blanc ou enfumé, *tahen* des Égyptiens.

[1] *Ouv. cité*, loc. cit.

[2] עין sæpius *Oculus* : metaphorice *Fons* ; *Superficies, Color* : quasi aspectum aut rei speciem externam dicas. Buxtorf, *Lexic. hebr. et chald.*

[3] Passim, surtout au v. 20 : « C'est la *'haïa* que j'ai vue sous le Dieu d'Israël, près du fleuve Chebar, et je sus que c'était des Chroubim. » — XLI, 18 : « Et chaque Chroub avait deux visages. 19 : Un visage d'homme..... et une face de lion. » Cahen, *trad. cit.*

leurs ailes, et orner des mêmes figures les tapisseries du tabernacle [1]. A ces preuves j'ajouterai le témoignage direct d'Ézéchiel : « Et la gloire du Dieu d'Israël s'élevait du dessus le Chroub, sur lequel elle était vers le seuil de la maison. — La gloire de Iehovah s'éleva de dessus le Chroub vers le seuil de la maison [2] ».

Dans la direction de chaque visage des *'haïoth*, qui *marchaient droit devant eux*, était une *roue* ayant l'aspect du *tarshish*, substance qu'une donnée géographique m'a fait, § III du présent chapitre, assimiler au succin, et dont la couleur était indubitablement jaune. La forme de ces roues comportait un second disque encastré dans leur moyeu ; elles suivaient le mouvement des *'haïoth*.

Au sommet du tableau, un firmament de cristal éblouissant [3] encadrait un trône de *saphir* (lapis-lazuli ou cuivre carbonaté bleu) sur lequel siégeait un personnage resplendissant comme le *'hashmal*.

De la vision extatique, passons maintenant à la réalité, c'est-à-dire aux monuments assyro-chaldéens. La sculpture offre des représentations humaines, aptères, diptères et tétraptères ; des animaux ailés ; des monstres hybrides, têtes de lion ou de percnoptère (vautour blanc et noir à crête de plumes) sur un corps

[1] *Genèse*, III, 24. *Exode*, XXV, 18 à 22 ; XXVI, 31 ; XXXVI, 8, 35 ; XXXVII, 7 à 9.

[2] IX, 3 ; X, 4. Cahen, *trad. cit.* — M. le chanoine Van Drival émet sur les chérubins une opinion tant soit peu différente : « *Cherubim* signifie à la lettre : celui qui est *près*, *proche*, *assistant*, *adstans*, *propinquus*. Il désigne donc, dans le cas présent, des êtres qui sont comme les habitués de la demeure de Dieu, ceux qui vivent auprès de lui, autour de lui, au degré supérieur de l'échelle de la création. C'est bien l'idée qu'exprime saint Denys (l'Aréopagite) dans le passage suivant : — Le nom des Chérubins montre qu'ils sont appelés à connaitre et à admirer Dieu, à contempler la lumière dans son éclat originel, et la beauté incréée dans ses plus splendides rayonnements ; que, participant à la Sagesse, ils se façonnent à sa ressemblance, et répandent sans envie sur les essences inférieures le flot des dons merveilleux qu'ils ont reçus. — » *Iconographie des anges*, p. 15, in-8°, Arras, 1866 ; *Revue de l'Art chrétien*, t. X, p. 291.

[3] קרח *Gelu*, *Crystallum*. *Sept.*, ὅρασις κρυσταλλου.

d'homme, têtes d'homme sur un corps de lion ou de taureau, tous munis d'ailes, soit doubles soit quadruples[1]. Les briques émaillées, donnent lieu à des rapprochements encore plus étroits : on y voit, sur champ bleu lapis, le lion, le bœuf, l'aigle associés à l'homme ; des personnages tétraptères, *marchant droit devant eux* ; des roues, dont le moyeu *jaune ambré* encadre un disque, *dans la direction des visages*. Les détails, très-compliqués, sont rendus par une multitude d'*yeux* (espaces ménagés sur le fond), et il n'est pas inutile de rappeler que deux pierres précieuses au moins portaient le nom d'*œil* en langue assyrienne[2]. (Pl. III, fig. 1 et 2.)

La majorité de ces figures, divines ou symboliques, sculptées ou émaillées, résidait à l'entrée extérieure des palais et des temples ; les textes disent formellement qu'elles y jouaient le rôle de protecteur et de gardien.

Inscriptions de Sargon :

Que le taureau sculpté, le taureau protecteur, le génie qui veille, soit toujours présent devant sa face, qu'il veille jour et nuit sur ces œuvres jusqu'à ce que ses pieds se meuvent de ces portes.

Que devant sa face suprême, le taureau sculpté, le taureau protecteur et le dieu qui procure le bonheur et la joie, restent dans cette maison jusqu'à ce que les pieds de ces taureaux quittent le seuil des palais.

Inscriptions d'Assarhaddon :

J'ai disposé des lions et des taureaux en pierre opposés face à face. L'un veille sur la victoire, l'autre sur le roi qui les a élevés.

[1] Botta, *ouv. cité*, pl., passim. *Musée Napoléon III*, pl. VII. Layard, *The monum. of Nineveh*, pl. VIII. H. L. Feer, *Les Ruines de Ninive*, p. 95, in-8°, Paris, 1854. Les fouilles récentes de M. Georges Smith dans le palais sud-est d'Assarhaddon, à Nimroud (Kalach), ont mis en lumière six figures d'argile au corps humain léontocéphale, tétraptère, ayant dans la main gauche la corbeille symbolique. *Daily Telegraph* ; cité par le *Messager des sciences historiques*, Gand, 1874, liv. 4, p. 501.

[2] *Œil de zatu, œil de Meluchka* ; F. Lenormant, *ouv. cit.*, loc. cit.

Que dans ce palais le taureau suprême, le lion suprême, les gardiens de ma royauté qui protégent mon honneur, brillent d'un éclat éternel jusqu'à ce que leurs pieds se séparent de ces portiques[1].

Les attributions des monstres assyriens étaient donc identiques à celles du *Chroub* israëlite. On ne connaît pas exactement le type mosaïque du dernier, mais l'érudit Rosenmüller croit que le législateur hébreu aurait emprunté la figure de son *Chroub* au symbolisme égyptien. L'idée, cela n'est pas impossible ; mais la forme dut être quelque peu modifiée en face des tendances idolâtriques du Peuple de Dieu[2].

Avant de conclure, un mot sur la personnalité d'Ézéchiel.

Comme chez les prophètes en général, le voyant, chez Ézéchiel, était doublé d'un habile politique. A l'exemple de Jérémie, il avait soutenu l'opportunité de l'alliance chaldéenne contre les partisans du roi d'Égypte, ce qui ne l'avait pas empêché de suivre Jéchonias en exil. Interné sur les bords du Chebar (*Chaboras*), rivière qui coule au centre de la Haute-Mésopotamie et se jette dans l'Euphrate, rive gauche, il paraît néanmoins y avoir joui d'une certaine liberté, car lui-même nous apprend qu'il alla visiter ses compatriotes à Tel-Abib. Ses écrits, où la violence de l'image et l'âpre crudité de l'expression atteignent à chaque instant le sublime, embrassent trois ordres de faits : surnaturels, moraux et politiques. Quel que soit le sujet abordé par le prophète, l'inspiration divine y apparaît toujours, mais elle se mêle fréquemment à des souvenirs intimes ou à l'annonce d'événements que la sagacité humaine pouvait prévoir sans le concours d'en haut. Vis-à-vis le flot montant des invasions chaldéennes, Ézéchiel, signalant d'avance l'incendie de Jérusalem, la destruction de Tyr,

[1] Ménant, *Ann. des rois d'Assyrie*, p. 179, 191, 246, 247.

[2] Cahen, *trad. cit.*, t. I, p. 17, note. Rosenmüller, *Handbuch der biblischen Alterthumskunde : Scholia in vetus Testam.* Spencer, *De Legibus Hæbr. ritual.* — M. A. de Longpérier, *Musée Napoléon III*, texte de la pl. VII, signale l'analogie des tétraptères assyriens avec les Chéroubs de Jérusalem.

l'asservissement de la Syrie et des peuples méditerranéens, la conquête de l'Égypte [1], ne me semble pas beaucoup plus extralucide que M. Thiers prédisant en 1870 les revers prochains de nos armées : j'avais, hélas ! de fort bonnes raisons pour être alors du même avis. La ruine de Ninive offerte comme exemple à l'Égypte, la transparente allégorie d'Ohola et Oholiba (Samarie et Jérusalem), ressortissent au domaine historique [2]. L'idolâtrie invétérée des Juifs, la reconstruction du temple, le retour à la constitution mosaïque, sont des réminiscences du passé applicables à l'avenir [3]. Membre de la caste sacerdotale, Ézéchiel était familier avec chaque détail, chaque meuble de l'édifice de Salomon ; il avait vu de ses propres yeux l'habitation de Jéhovah souillée par des idoles gravées sur le mur [4] : n'aurait-il pas visité aussi pendant son exil les sanctuaires et les palais assyro-chaldéens ? Les versets 14 et 15 du chapitre XXII confirmeraient cette hypothèse :

Elle ajouta à ses déréglements, et quand elle vit des hommes peints sur le mur, des images des Chashdim (Chaldéens) peintes en rouge.

Revêtus de baudriers sur leurs reins, avec des coiffures teintes flottantes sur leurs têtes, ayant tous l'aspect de chefs, l'air des fils de Babel, des Chashdim, leur pays natal [5].

L'allusion du prophète aux figures enluminées, qui décoraient à l'intérieur comme à l'extérieur les monuments ninivites et ba-

[1] Ézéchiel, III, 15 ; X ; XVII ; XXI ; XXV : XXVI à XXVIII ; XXIX.

[2] Id., XXIII ; XXXI.

[3] Id , VI ; VIII ; XVI ; XX ; XL à XLVIII.

[4] Id., VIII, 10.

[5] Cahen, *trad. cit.* חקקים בששר littéralement, *exprimées en rouge ;* mais ששר signifiant à la fois bleu, *indicum*, *indicus color*, et rouge, *minium*, les monuments me portent à croire qu'il aurait fallu traduire : *images de Chashdim enluminées.* Le texte d'Ézéchiel ne me semble contenir aucune allusion à l'usage israélite de peindre les maisons, signalé par un autre prophète. « Qui dit, je me ferai bâtir une maison vaste et des salles spacieuses ; qui s'y fait percer des fenêtres, poser des lambris de cèdre, et la badigeonne en rouge ומשרה בששר. » Jérémie, XXII, 14 ; Cahen, *trad. citée.*

byloniens, est ici évidente ; s'il ne les avait pas personnellement contemplées, il en avait certainement entendu la description minutieuse faite par un témoin oculaire. Gravés dans l'esprit de l'exilé, ces types étranges s'animèrent au souffle de l'inspiration divine, et, comme il fallait donner un nom à l'ensemble éclatant formé par les incrustations sur métal ou par les briques vernissées, ensemble dont il compare successivement les détails au feu, au métal bruni, aux charbons enflammés, à la glace ou au cristal de roche, Ezéchiel demanda peut-être ce nom au seul ornement mosaïque dont l'aspect rappelât les décors assyro-chaldéens. N'existerait-il pas quelque analogie entre חשן et השמל ? Cette analogie, nécessairement fort problématique, ne touche en rien au nœud de la question et j'y attache une importance secondaire. J'ai uniquement voulu démontrer qu'en traduisant *'hashmal* par émail M. Labarte s'était approché bien près du sens véritable : le *'hashmal* n'est pas l'émaillerie sur métaux, dont la pratique en Mésopotamie n'a laissé aucune trace ancienne, mais bien l'orfévrerie cloisonnée ou l'émaillerie céramique. L'écart est faible, on le voit, et, s'il y a réellement ici une découverte, j'en dois restituer l'honneur à la perspicacité de mon devancier.

Au reste, l'idée d'une corrélation entre les types bibliques et assyro-chaldéens n'est pas nouvelle ; elle a été depuis longtemps appliquée par des hommes qui ne s'en doutaient guère, mais que l'inexorable logique du fait entraîna fatalement. Les commentateurs d'Ézéchiel s'accordent pour reconnaître dans le tétramorphe les symboles des quatre historiographes de N.-S. Jésus-Christ ; or, les artistes du Moyen-Age, chargés de traduire en figures palpables les textes mystiques des écrivains sacrés, ont quelquefois représenté les Évangélistes sous une forme humaine à tête d'animal. L'enlumineur du *Sacramentaire de Gellone* (manuscrit du VIIIe siècle, Bibl. Richelieu), en donnant à S. Jean des ailes et une tête d'aigle, a, sauf l'incorrection du dessin, reproduit à peu près l'image du dieu assyrien Nisrok, que certes il n'avait

jamais vue [1]. Le même type apparaît encore sur une miniature du XIIe siècle, miniature tirée d'un *Commentaire sur l'Apocalypse*, dont la reproduction chromolithographique m'est récemment tombée entre les mains, et quelques recherches en multiplieraient les exemples.

Le lecteur pressent déjà les motifs qui engagèrent les Septante à traduire חשמל par ἤλεκτρον; ces motifs seront développés au chapitre suivant.

C. DE LINAS.

(A suivre.)

[1] *Le Moyen-Age et la Renaissance*, Manuscrits, pl. III. — Gellone ou Saint-Guillaume-du Désert, monastère bénédictin de l'ancien diocèse de Lodève.

CASTEL-GANDOLFO

Castel-Gandolfo (*Arx Gandulphi* ou *Castrum Gandulphi*), résidence assez ordinaire des Papes depuis environ deux siècles pendant la saison de la villégiature, s'élève à 13 milles de Rome, sur la crête des Collines Albaines, dans un site enchanteur. Le regard embrasse, du palais des Papes, la campagne romaine sillonnée d'acquedues en ruines; il découvre Rome enveloppée d'une légère brume que domine la boule dorée de Saint-Pierre, s'étend d'un côté jusqu'à la mer et de l'autre jusqu'aux Apennins, et se repose autour de la colline sur Marino, Albano, le lac, et un amphithéâtre de verdure, semé de blanches villas.

Du palais de Castel-Gandolfo ont été datés une foule de Bulles et de Brefs (*datum ex Arce Gandulphi*). Commencé par Urbain VIII, achevé par Alexandre VII et embelli par Clément XI, Benoît XIV, Clément XIV, Pie VI et Pie VII, il fut déclaré *palais impérial* sous l'occupation française, et Napoléon Ier décréta sa transformation en une somptueuse résidence ; mais ce projet, comme tant d'autres, n'eut pas de suite. Après la restauration du gouvernement pontifical, Pie VII passa plusieurs étés à Castel-Gandolfo ; Grégoire XVI en fit son séjour de prédilection pour la villégiature : Pie IX y a résidé souvent et vient d'en faire restaurer l'intérieur.

Le lac s'étend sur une longueur de cinq milles ; il a pour lui le cratère d'un volcan, éteint à une époque impossible à préciser. Les eaux occupent le fond d'une coupe de verdure : dans la journée, leur azur est aussi limpide que celui du plus beau ciel ; à la tombée de la nuit, elles prennent peu à peu la couleur glauque de leurs bords et on croit voir une vallée entre Castel-Gandolfo et Albano.

L'imagination des anciens peupla ce site pittoresque de nymphes et de faunes : Le *Lacus Albanensis* eut ses légendes avant d'avoir des souvenirs

historiques. Dans le principe, les eaux devaient être fort basses : Denys d'Halicarnasse raconte qu'une élévation subite de leur niveau engloutit Silvius, roi des Albains, et son palais, en punition de l'impiété de ce personnage. Ainsi s'expliquerait l'apparition de ruines informes au fond du lac. Plus tard, à l'époque du siége de Veïes, on signala un débordement extraordinaire au cœur de l'été et à la suite d'une longue sécheresse ; l'oracle de Delphes, interrogé par les consuls, répondit que les Romains ne prendraient Veïes qu'après avoir déchargé le trop-plein du lac dans la campagne romaine. Cela se passait il y a environ vingt-trois siècles. En moins d'une année, un canal d'un mille et demi de longueur fut creusé à travers les flancs de la montagne, déversa un énorme volume d'eau entre Pratica, Ostie et Rome, et Veïes fut prise. Cette œuvre gigantesque, accomplie en si peu de temps sans aucune des ressources de la science moderne, est encore intacte. On prétend que la nature a pratiqué elle-même trois autres émissaires qui mettraient le lac en communication avec celui de Nemi, avec l'Acqua Crabra et avec la vallée de Marino.

Domitien, devenu possesseur de la villa de Publius Clodius, sur l'emplacement de Castel-Gandolfo, l'agrandit et en fit un lieu de délices d'où le regard embrassait un horizon immense ; Martial s'adresse en ces termes à l'empereur :

. . . . . *seu collibus uteris Albae*
Caesar, et hinc Triviam prospicis, inde Thetyn.
(Epig. 1, lib. V).

Si l'on ajoute foi à un diplôme de Lothaire, en date de 846, les empereurs avaient une villa à Castel-Gandolfo, où ils se rendaient fréquemment pendant leur séjour à Rome.

Les auteurs qui ont écrit sur le moyen-âge font dériver le nom de Castel-Gandolfo de Gandolfo ou Gandulfi, d'origine génoise, sénateur de Rome en 1123 et alors possesseur d'une partie de l'emplacement de la villa de Domitien. Le territoire passa aux Savelli vers la fin du XIIIe siècle, et, après diverses vicissitudes, fut déclaré propriété du Saint-Siége par Clément VIII, le 27 mai 1604. Urbain VIII, dont la famille possédait à Castel-Gandolfo une splendide villa, aimait ce séjour de préférence à tous ceux qu'avaient fréquentés ses prédécesseurs : il y construisit le palais actuel sur les dessins de Charles Maderne, de Barthélemy Breccioli et de Dominique Castelli, en confia la décoration aux meilleurs artistes de l'époque, entoura l'édifice et le jardin d'une enceinte indestructible et ouvrit la galerie plantée d'arbres séculaires qui aboutit à Albano. A cette occasion,

une médaille fut frappée *in suburbano recessu* et on grava l'inscription suivante sur la façade du palais :

VRBANVS . VIII
PONTIFEX . MAXIMVS
SEMITIS . COMPLANATIS
COETERISQVE . AD . VSVM . VILLAE
COMPARATIS
SVBVRBANAS . AEDES
COMMODITATI . PONTIFICVM
EXTRVXIT
ANNO . DOMINI . MDCXXIX
PONTIFICATVS . VII

L. CHAILLOT.

DÉCOUVERTE

D'UN TRAITÉ DE SYMBOLISME

DU XIIIe SIÈCLE

A la Bibliothèque de la ville de Poitiers

Je m'occupais, en 1857, à rechercher si les manuscrits de la bibliothèque publique de Poitiers pourraient me fournir quelques documents pour une étude sur les *Travaux mensuels au moyen-âge*, que j'ai publiés dans le *Bulletin monumental*, lorsque j'eus le bonheur de mettre la main sur une *Légende dorée* du XIVe siècle, dont les feuillets de garde appartenaient au XIIIe.

Après avoir pris connaissance de ces pages détachées, je reconnus bien vite d'importants fragments d'un *Traité de symbolisme chrétien*. Inutile d'ajouter qu'immédiatement je me fis un devoir de le copier.

J'attribue une grande valeur à ce traité, quelque incomplet qu'il soit, parce qu'il résume clairement sur les points qu'il touche l'enseignement traditionnel de l'Eglise. Je n'y vois rien qui n'ait déjà été dit par les saints Pères ou les auteurs ecclésiastiques. Aussi une partie de mon travail sera maintenant de remonter aux sources où a puisé l'auteur anonyme ; mais où il est entièrement nouveau, c'est dans la forme catéchistique par demandes et par réponses, et dans la réduction des textes à l'état de formules versifiées.

J'irai plus loin, et je demanderai aux sculpteurs et aux peintres, aux imagiers, en un mot, si, pendant toute la durée du Moyen-Age, ils ont tenu compte de ces observations qui relèvent l'art et le rendent chrétien, et j'espère pouvoir montrer que la théorie a trouvé son application fréquente aux hautes époques. — Du reste, l'iconographie du Moyen-Age ne se comprendra jamais parfaitement qu'à l'aide de textes contemporains des œuvres.

Voici un échantillon de ma découverte :

Sculptez sur des fonts baptismaux la sortie du peuple hébreu de l'Egypte, et vous pourrez élucider ainsi votre bas-relief :

« *Pharaon*, qui se noie dans la *mer Rouge*, représente le *démon* victime du baptême. L'Egypte figure l'univers. *Nous* sommes les Israélites ; ils n'arrivent à Jérusalem qu'après une marche pénible à travers le désert et de sanglants combats : nous aussi nous ne parvenons à la Jérusalem céleste qu'après avoir combattu et fatigué en traversant le désert de ce monde.

» Quid significat exitus Israel de Egypto?
Israelite nos. Pharao Sathan, orbis Egiptus.
Baptismus mare rubrum. Rex submergitur undis
Et regnum Sathane perit in baptismate. Tendit
Iherusalem populus. Sed per deserta vagatur.
Nos per desertum mundi vivendo vagantes
Tendimus ad patriam celestem. Plurima restant.
His carnalia prelia, spiritualia nobis. »

X. Barbier de Montault.

TRAVAUX DES SOCIÉTÉS SAVANTES

Congrès des Sociétés savantes. — Les délégués des Sociétés savantes se sont réunis à la Sorbonne les 31 mars, 1er et 2 avril ; voici qu'elle était la composition des bureaux :

1° *Section d'histoire et de philologie :* Président, M. Léopold Delisle ; vice-président, M. Lascoux ; assesseurs, MM. les présidents de la Société des archives historiques du Poitou, à Poitiers ; de la Société archéologique de l'Orléanais, à Orléans ; secrétaire, M. Hippeau.

2° *Section d'archéologie :* Président, M. le marquis de La Grange ; vice-président, M. Léon Renier ; assesseur, MM. les présidents de la Société archéologique du département de Constantine ; de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Clermont-Ferrand ; de la commission départementale de la Côte d'Or, à Dijon ; secrétaire, M. Chabouillet.

3° *Section des sciences :* Président, M. Le Verrier ; vice-président, M. Milne-Edwards ; secrétaire, M. Émile Blanchard.

L'espace nous manquant pour rendre compte des nombreux et intéressants travaux lus dans ces trois sections, nous devrons nous borner à signaler quelques-uns des travaux les plus importants et rentrant plus spécialement dans le cadre de nos études accoutumées.

M. Vimont, de l'Académie de Clermont-Ferrand, a lu une *Notice sur les fouilles archéologiques exécutées sur le sommet du Puy-de-Dôme*, sous le patronage de cette compagnie, en 1873 et en 1874. On ne peut ici qu'indiquer les résultats de cette mémorable entreprise, qui a été facilitée par la construction d'un observatoire sur le *culmen* du Puy-de-Dôme, à 1,463 mètres au-dessus du niveau de la mer. On a trouvé les substructions d'un temple de proportions peu ordinaires et qui devait être orné avec la plus grande richesse ; ce temple, dont les ruines découvertes, à l'heure qu'il est, couvrent 80 mètres de terrain, était, suivant l'opinion des membres de l'Académie de Clermont, consacré à Mercure, et, suivant M. Léon Renier, qui a ajouté des observations à la notice de M. Vimont, ce temple aurait été élevé non pas seulement par les Arvernes, mais par toute la Gaule, dont Mercure était, comme on sait, la principale divinité. M. Vimont avait apporté à la séance des fragments de marbres précieux de

toutes les espèces, des moulures en marbre de Paros, en bronze, qui ont vivement intéressé l'auditoire.

Mais ce qui a surtout attiré l'attention, c'est le fac-simile d'une inscription sur bronze à *Mercure Dumias*, *Mercurio Dumiati*, qui nous apprend le nom antique de la montagne que nous appelons Puy-de-Dôme. *Dumium*, dont est formé *Dumias*, a fait en français Dôme.

M. Godard-Faultrier, de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers, a donné lecture d'un troisième mémoire sur les fouilles des *Chatelliers de Frémur*. C'est la description d'un établissement de bains de l'époque romaine, avec plans, coupes et élévations, vues d'ensemble, etc., habilement exécutés par le docteur Godard, fils de l'auteur. Les thermes des Chatelliers paraissent avoir été installés suivant les préceptes des médecins anciens dont nous avons les écrits. On y a trouvé beaucoup d'objets fort curieux, également dessinés par M. Godard.

M. Morel, de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Marne, a lu la *Description d'une sépulture de l'âge de bronze* et a montré une belle épée de bronze trouvée à Courtavant (Aube), entre les jambes du squelette d'un guerrier, aux pieds duquel on a trouvé, comme il arrive d'ordinaire, des vases de terre cuite noire. L'épée apportée par M. Morel est un des plus beaux spécimens que l'on connaisse. Son heureux possesseur pense qu'il faut y voir le type de l'épée de bronze, au moment où le fer allait arriver. M. Voulot a fait savoir qu'on avait trouvé récemment en Alsace une épée aussi belle que celle de Courtavant ; il pense, comme M. Morel, que ces armes sont les derniers types du bronze.

M. l'abbé Desnoyers, de la Société archéologique de l'Orléanais, représenté par M. Boucher de Molandon, président de cette Compagnie, est l'auteur d'une *Notice sur divers objets trouvés dans la Loire, à Orléans*, en 1872, 1873 et 1874.

M. l'abbé Desnoyers, qui pense, avec la plupart des érudits de notre temps, qu'Orléans est le *Genabum* de César, croit avoir apporté de nouveaux arguments à la démonstration de cette question d'identification géographique.

M. Quénault, vice-président de la Société académique du Cotentin, à Coutances (Manche), a lu un *Mémoire sur l'aqueduc* de cette ville. On a souvent dit, et M. Quénault lui-même a cru longtemps que cet aqueduc, s'il n'était pas entièrement antique, l'était au moins en partie. Une étude nouvelle de ce monument et la découverte de documents concluants ont démontré à M. Quénault que la construction de cet aqueduc ne remontait pas plus haut que l'année 1232, qu'il n'a rien d'antique, et même que jamais, dans l'antiquité, il n'y eut d'aqueduc à l'endroit où l'on voit celui du Moyen-Age.

M. Le Brun-Dalbane, membre de la Société académique d'agriculture, sciences et belles-lettres de l'Aube, à Troyes, a lu une *Etude sur Catherine Duchemin, peintre de fleurs, femme de François Girardon, le célèbre sculpteur.* Cette biographie, dont l'occasion a été l'entrée au musée de la ville de Troyes d'un joli portrait, peint sur peau de vélin, de Catherine Duchemin, a vivement intéressé l'auditoire.

L'auteur a fait observer que l'assemblée siégeait bien près d'un des chefs-d'œuvre de Girardon, le tombeau du cardinal de Richelieu, que l'on admire dans l'église de la Sorbonne. M. Le Brun-Dalbane a mis la miniature originale sous les yeux de l'assemblée et a terminé en nous apprenant que les restes du tombeau de Catherine Duchemin, dû à Girardon lui-même, et que l'on voyait jadis à Paris, dans l'église Saint-Landry, sauvés au moment de la Révolution par Alexandre Lenoir, sont aujourd'hui dans l'église Sainte-Marguerite-Saint-Antoine.

On a récemment trouvé en Champagne deux cestes de travail très-fin, étrusque peut-être ; cette circonstance a donné l'éveil, et l'on a recherché si c'était seulement une importation fortuite, ou s'il fallait reconnaître une influence étrusque en Champagne et même dans la Gaule. M. Joseph de Baye, membre de l'Académie de Reims, a lu un Mémoire dans lequel il se prononce pour l'affirmative ; mais M. J. Quicherat a fait quelques réserves et a montré qu'il fallait se garder de conclure de certains rapprochements de détail à des faits généraux.

M. Borrel, de l'Académie de la Val-d'Isère, à Moutiers (Savoie), donne lecture d'une *Etude sur les monuments de l'antiquité dans la Tarentaise.* Commençant par les monuments dits de l'âge de pierre, M. Borrel ne s'arrête qu'au Ve siècle de notre ère, où il rencontre un monument des plus remarquables, dont il a fait une savante monographie. Après avoir décrit le cromlech du petit Saint-Bernard, situé à plus de 2,500 mètres d'altitude, des pierres levées, une pierre qui vire, des gals-gals, des tumulus de l'âge de bronze, etc., M. Borrel arrive à l'église de Saint-Martin d'Aime, en Savoie, fondée en 427, par saint Jacques l'Assyrien, l'apôtre de la Tarentaise. C'est un monument des plus vénérables, qui paraît avoir été construit sur les fondations d'un temple païen. Un grand nombre de planches, exécutées avec le plus grand soin, donnent une idée complète de cet important édifice, qui avait attiré l'attention d'un archevêque de la Tarentaise dès la fin du XVIIe siècle. Les planches mises sous les yeux de l'assemblée représentent non-seulement l'ensemble, les coupes et élévations de l'église, mais des détails et les curieuses peintures de la fin du XIIe siècle qui décorent l'église de Saint-Martin d'Aime, et qui, cachées depuis des siècles sous une épaisse couche de badigeon, ont été découvertes dans ces dernières années par M. Borrel lui-même.

Les sociétés qui ont obtenu des prix sont:

Bordeaux, Société des archives historiques de la Gironde.

Poitiers, Société des archives historiques du Poitou.

Orléans, Société archéologique de l'Orléanais.

Constantine, Société archéologique du département.

Clermont, Académie des sciences, belles-lettres et arts.

Dijon, Commission départementale des antiquités de la Côte-d'Or.

M. Jourdain, secrétaire général du ministère de l'instruction publique, a proclamé les noms des personnes qui, en récompense de leurs travaux, ont obtenu les titres d'officier de l'instruction publique et d'officier d'académie.

Académie des inscriptions. — Dans la séance du 12 février dernier de l'Académie des *Inscriptions et belles-lettres*, M. Edmond Le Blant a lu une note intitulée : *les Larmes de la prière*. Voici l'analyse que nous en donne le *Journal officiel :*

L'un des beaux sarcophages chrétiens d'Arles présente un groupe inexpliqué. Aux pieds de Jésus assis et tenant le volumen sacré, deux personnages se prosternent (*jacent in oratione*), comme disent les anciens textes. Au-dessus de ces fidèles absorbés dans l'humilité de la supplication, et de chaque côté du Christ, deux autres personnages inclinés devant lui couvrent des deux mains leurs yeux d'un linge flottant. Eux aussi prient, et, selon toute apparence, des pleurs accompagnent leur prière. M. Le Blant voit dans cette représentation un trait important des pieuses pratiques des anciens chrétiens. C'est le seul exemple de ce fait qui nous soit offert par les monuments.

Rien, en effet, n'est plus fréquent dans les textes que la mention de larmes versées en invoquant le Seigneur. Les juifs de la primitive alliance en avaient dès longtemps donné l'exemple. Les chrétiens regardaient l'effusion des larmes comme un indice de l'assistance divine dans l'oraison. « Mon cœur ne saurait s'attendrir, disait un ascète de la Syrie, si je ne pleure devant mon Dieu. » Saint Grégoire-le-Grand interprète la demande d'une terre arrosée que Axa adresse à Josué, son père, par la grâce des larmes que doivent implorer les fidèles. Dans la pensée des saints docteurs, cette marque d'émotion communiquait à la prière une grande efficacité : une légende du VIIe siècle nous montre un brigand sauvé de la damnation par les larmes qu'il a répandues durant les quelques heures qui séparent son repentir de la mort.

Ces larmes dévotes se sont séchées parmi nous, dit M. Le Blant. Notre société européenne est trop vieillie pour connaître la pieuse émotion qui a agité nos ancêtres et qui agite encore (comme le témoignent les récits

des missionnaires) des races moins éloignées que la nôtre de leur période d'enfance.

Société des Antiquaires de France. — M. V. Guérin lui a fait la communication suivante sur les ruines du mont Garizin :

« Sur le point culminant de cette montagne s'étend une grande enceinte encore en partie debout. Elle forme un quadrilatère flanqué aux quatre angles de petites tours carrées. Les faces sud et nord ont un développement de 79 mètres et les faces est et ouest de 64 mètres. Sur le milieu de la face sud on remarque une tour semblable à celle des angles. A cette dernière tour répond dans la face opposée une grande porte. Les murs ont partout une épaisseur de 1m35 et sont revêtus de gros blocs, la plupart taillés en bossage et reposant sans ciment les uns sur les autres. Au milieu de la plate-forme que délimitait cette enceinte, s'élevait un édifice octogone, dont les arasements seuls sont visibles ; il avait été bâti en pierres de taille très-régulières et complétement aplanies, à en juger par quelques assises encore en place. Une coupole le recouvrait sans doute et, abstraction faite de l'abside qui s'arrondit en saillie vers l'est et de plusieurs chapelles latérales débordant également en dehors du monument, il devait offrir une grande ressemblance avec la mosquée d'Omar. Son développement intérieur, sans y comprendre ses annexes, est de 23 mètres, et chaque côté du polygone en mesure 9.

« L'opinion la plus probable est que les ruines de cet édifice sont celles de Sainte-Marie, fondée par Zénon et que Justinien, au dire de Procope, avait environnée d'une enceinte fortifiée pour la mettre à l'abri des déprédations des Samaritains qu'en avaient expulsés les chrétiens. En effet, l'orientation de ce monument semble prouver qu'on foule là les débris d'une ancienne église chrétienne. M. de Saulcy, au contraire, croit y reconnaître les vestiges de l'ancien temple samaritain fondé par Sanabatlète, sous le règne d'Alexandre-le-Grand, et dédié plus tard, sous Antiochus Épiphane, à Jupiter Hellénien.

« Pour accorder ces deux opinions, en apparence contradictoires, M. Guérin pense avec ce savant que l'enceinte en gros blocs à bossage dont il vient de parler est bien le téménos du temple samaritain bâti par Sanabathlète, téménos qui fut ensuite restauré par Justinien, à qui Procope en attribue la fondation. Par conséquent, l'édifice octogone en question occupe lui-même l'emplacement de l'ancien sanctuaire des Samaritains, mais les vestiges que l'on voit là ne sont pas évidemment ceux de ce sanctuaire, car on sait d'abord qu'il fut rasé par Jean Hyrcan. On possède en outre de magnifiques médailles impériales d'Antonin-le-Pieux, frap-

pées à Napolis, et qui représentent le mont Garizim avec un temple, celui qui avait été bâti par Adrien en l'honneur de Jupiter très-haut. Or ce temple qui avait dû succéder à celui de Jupiter Hellénien, identique lui-même avec celui des Samaritains et rasé par Jean Hyrcan, est figuré sur ces médailles avec une forme rectangulaire et un double portique, surmontés l'un et l'autre d'un fronton triangulaire. Il est à présumer, en outre, que Sanabathlète qui avait voulu fonder sur le Garizim un temple rival de celui de Jérusalem, avait dû imiter la forme de celui-ci, c'est-à-dire celle d'un rectangle et non d'un octogone.

« Près de cette enceinte on remarque des blocs énormes et non taillés, connus sous le nom de *Tenacher Balathah* (les douze pierres plates). Avant les fouilles entreprises en cet endroit, en 1866, par le lieutenant anglais Anderson, on était tenté de les prendre pour des rochers naturels, avec lesquels ils se confondent facilement; mais depuis ces fouilles, il n'est plus permis de douter qu'ils n'aient été apportés et placés là par la main de l'homme ; car une tranchée ouverte à l'entour par cet officier prouve qu'ils reposent sur trois assises superposées d'autres blocs moins considérables, formant ainsi une plate-forme artificielle longue de 25 pas sur 7 de large. Les Samaritains prétendent que les *Tenacher Balathah*, représentant par leur nombre les douze tribus, sont les pierres non taillées que, conformément à leur Pentateuque, Josué, d'après l'ordre du Seigneur, aurait placées sur le mont Garizim, afin d'en former un autel destiné aux holocaustes. Mais les passages de la Bible relatifs à ce sujet portent dans tous les manuscrits hébraïques, au lieu du mot Garizim, le mot Ebal. C'est donc sur cette dernière montagne qu'il faut chercher l'autel construit par Josué. Les douze blocs désignés sous le nom de *Tenacher Balathah* n'ont, par conséquent, été établis sur le Garizim qu'à une époque bien postérieure à Josué, sans doute par les Samaritains eux-mêmes, désireux de conserver en quelque sorte par un monument le texte erroné de leur Pentateuque. »

Société de Saint-Jean. — Le R. P. Vasseur, Missionnaire de Chine, a fait connaître à la société l'*Œuvre chinoise indigène de Saint-Luc*, pour aider à la propagation de la foi.

Il y a en Asie environ 400 mille chrétiens qui ont une langue écrite commune, la langue chinoise. Pour ce grand nombre de fidèles, 400 Missionnaires seulement et 150 Prêtres indigènes sont insuffisants ; il faut faire appel à l'art, qui a une grande puissance dans tous ces pays. Dans ce but a été fondée l'Œuvre de Saint-Luc pour la diffusion des images chrétiennes. Les moyens d'action sont nombreux à cause du bon marché

de l'exécution et du talent des ouvriers chinois pour le dessin. Les artisans-peintres se contentent facilement de 6 ou 7 sous par jour pour vivre, et une gravure sur bois de 2 mètres de haut sur 60 centimètres de large, ne coûte que 20 fr. à exécuter.

Les livres illustrés reviennent à 5 ou 6 sous l'exemplaire.

La Confrérie, après avoir examiné les planches gravées et coloriées qui sont mises sous ses yeux, déclare que cette œuvre est de celles qu'elle aime et encourage, parce qu'elle est conforme aux principes de l'iconographie chrétienne.

La portée de l'œuvre est immense puisqu'elle embrasse dans son plan : 1° l'instruction populaire par les images ; 2° la décoration des églises ; 3° la controverse avec les lettrés païens ; 4° l'archéologie et l'histoire de l'art.

Société artésienne des Amis des Arts. — Corot était président honoraire de cette Société : aussi le président, M. de Galametz, a t-il prononcé son éloge, où nous trouvons le passage suivant :

« La contemplation des chefs-d'œuvre de la création élevait sa pensée jusqu'au Créateur ; — pour les traduire si bien, il fallait les comprendre ; — il ne pouvait les comprendre sans croire en Dieu. La veille de ses funérailles cette indication eût suffi ; aujourd'hui c'est un devoir d'y insister.

« Corot fut chrétien ; il vécut simplement en travailleur et en chrétien. Né du peuple, du vrai peuple, du peuple laborieux et honnête, il avait la foi de ce peuple, et ne répondait que par des haussements d'épaules aux lazzis impies que l'on se permettait parfois autour de lui, — faisant, je l'ai dit déjà, autant de bien qu'il pouvait.

« Tel fut Corot, — le proclamer, c'est glorifier celui que nous pleurons ; et il n'est peut-être pas hors de propos d'opposer la foi ferme et humble de cet homme de génie à la passion irréligieuse et anti-sociale qui, par des manifestations insolentes, sans respect pour la cendre des morts et pour Dieu lui-même, montre dans quel désordre moral vivent et à quel degré de dépravation sont arrivés certains esprits.

Académie d'Amiens (*Mémoires*, 3e série, tome I.) — On lit dans le *Bulletin scientifique du département du Nord :*

« Ce volume contient un certain nombre d'articles dont nous parlerons brièvement parce que ce sont plutôt des dissertations instructives et agréables que des travaux contribuant aux progrès de la science.

« Il faut cependant faire exception pour la très-courte notice de M. l'abbé Corblet, intitulée *Le Lieu de naissance de saint Thomas Becket*. Il y

avait une grande incertitude sur la patrie du saint prélat : M. de Cardevaque l'avait réclamé pour Bapaume, M. l'abbé Robitaille pour la Normandie, M. Graves pour Marseille, etc. M. l'abbé Corblet, établit par la comparaison des plus anciens biographes et par le témoignage même de Thomas Becket, qu'il est né à Londres, d'un père normand.

« M. Ch. Dubois, avocat à Amiens, a fait une étude très-intéressante sur la constitution de l'île de Jersey. Jersey n'est pas une conquête de l'Angleterre, c'est une ancienne province normande, restée fidèle à ses ducs devenus rois d'Angleterre. Elle est de fait complétement indépendante. Les droits de la reine se réduisent à tenir garnison, au commandement des milices qui ne peuvent servir hors de l'île et à la nomination de quelques fonctionnaires. Le Conseil privé de la reine a droit de *veto* sur les lois votées par les Etats de Jersey ; mais, malgré le *veto*, les lois sont valables pour trois ans et au bout de trois ans elles peuvent encore être renouvelées. Jersey est donc un Etat indépendant sous le protectorat de l'Angleterre. Elle nous offre le singulier spectacle d'une communauté de 60,000 âmes sans pouvoir exécutif.

« Il y a une assemblée des États comprenant les douze ministres anglicans, les douze jurés-justiciers, les douze connétables (maires) et, depuis 1856, quatorze députés élus ; elle est présidée par un officier de la reine, le bailli, qui dirige les travaux sans y participer. Les États font les lois et ils chargent une Commission spéciale de faire exécuter telle ou telle de leur décision. La police, la voirie, les écoles sont confiées aux administrations municipales. Toutes les fonctions sont gratuites, pas de dette, pas d'armée, pas de fonctions rétribuées, partant pas d'impôts. Un léger droit d'entrée sur les boissons et un impôt direct sur les revenus supérieurs à 700 francs suffisent à payer l'entretien des ports et des chemins.

« A côté de ces institutions qui nous semblent un rêve dont nous envions la réalité pour nos petits-enfants, il reste des usages féodaux qui nous ramènent à cinq siècles en arrière, le droit d'aînesse, la corvée, le droit d'épave, le droit de mariage de dix-neuf pences si le tenancier mineur a pris femme hors de la seigneurie, le droit pour le seigneur de jouir pendant une année de la succession du tenancier quand elle est déférée à la ligne collatérale.

« Deux fois par an la Reine ou son représentant tient une cour féodale. Là sont cités les Seigneurs des 130 fiefs de l'île (bons bourgeois enrichis dans les pêcheries de Terre-Neuve ou l'engrais des bestiaux), qui, appelés par ordre hiérarchique, viennent faire l'aveu et rendre l'hommage. Le Procureur général lit une sorte d'homélie sur la célébration du dimanche.

Après quoi on lève l'audience et on va sur le quai, au Royal-Yacht-Club-Hôtel, faire un excellent dîner aux frais de la couronne. »

Commission départementale des antiquités de la Seine-Inférieure. — *Rouen. — Peinture murale à Saint-Ouen.* — M. l'abbé Cochet note que tout récemment, dans l'église Saint-Ouen, en faisant un autel nouveau pour la chapelle Saint-Joseph, on a découvert une peinture à fresque, représentant la *Mater dolorosa.* Dans un angle du sujet, est figuré un prêtre célébrant la messe. Peut-être est-ce une représentation de la messe de saint Grégoire, usage très-commun au XVIe siècle. L'autel nouveau laissera un vide de 30 centimètres, qui permettra de respecter cette peinture.

Forêt-Verte. — Instrument de fer. — M. de Girancourt expose un instrument de fer, trouvé dans la Forêt-Verte, à la base d'un amas énorme de cailloux, qui avait déjà attiré l'attention de M. de la Serre.

Cet instrument, un peu recourbé, naturellement ou par accident, ne coupait que d'un seul côté, et s'emmanchait au moyen d'une douille. M. l'abbé Cochet le considère comme une variété de fauchard, qu'il reporte à l'époque romaine, et que M. Hardy rajeunirait volontiers de plusieurs siècles.

Longueville. — Sceau matrice. — M. le vice-président fait passer sous les yeux de la commission un fort beau sceau matrice du XVe siècle, trouvé à Longueville par Mme Fenestre et offert par cette dame au Musée des antiquités. La légende du sceau, écrite en gothique minuscule, est ainsi conçue :

S. D. *Roberti Couppe Quesne vicarii de Longuavilla.*

Armes parlantes : une coupe et un *Chesne.*

Sans chercher à pénétrer le sens exact du mot *vicarius*, qui prête à une large interprétation, nous rappellerons que Nicolas Couppequêne, bachelier en théologie, fut, en 1431, l'un des juges de la Pucelle : *Nicholaus Coupequesne*, avait été présenté *ad ecclesiam de Yvetot* par le roi d'Angleterre, en 1418.

Il existait encore en 1822, remarque M. le Filleul des Guerrots, au rapport de M. Dergny (*les Cloches du pays de Bray*, t. II, p. 84), une famille de Couppequesne de Fressenneville, en Picardie, qui portait *de gueules à* 3 *glands d'or*, 2 *et* 1, avec deux lions pour supports, et, pour limier, un gui de chêne fruité d'or.

Le Fay, près Yvetot. — Cheminée du XVIe *siècle.* — M. le docteur Gueroult communique les renseignements suivants sur deux cheminées du XVIe siècle :

« Au hameau de Fay, distant d'un kilomètre et demi d'Yvetot, subsistent, dans la maison occupée par le sieur l'Estrelin, cultivateur, deux jolies cheminées en pierre, du XVIe siècle, admirablement conservées.

« Elles sont adossées et sont de dimension à peu près semblables.

« La première cheminée, ouverte au N.-E., porte l'inscription suivante :

Lan de grâce mil V^cc Z III le XVe jo de janvier furet ces cheminés : les fit faire robert henri. prs. dieu pr les trespassez.

« La légende énoncée est entrecoupée par trois médaillons humains, ronds, en relief, dont deux me paraissent représenter les bustes affrontés de Louis XII et de François Ier : Celui-ci porte chaperon, fraise, moustache et barbiche ; celui-là lauré, barbe rase, regarde à dextre.

« Entre ces personnages, deux anges debout, les ailes éployées, soutiennent un blason échancré, figurant les armoiries de la ville d'Yvetot ; les émaux font ici défaut, je les restitue ainsi : *de Gueules aux trois gerbes d'or*, 2 *et* 1. Je ne saurais interpréter le troisième médaillon, situé sur le retour d'équerre au Sud ; l'effigie barbue est dirigée à dextre.

« La colonne droite de la cheminée montre un angelet maintenant l'écusson au monogramme de la Mère du Sauveur ; sur la colonne gauche, un autre angelet tient pareillement celui de Jésus-Christ.

« Sur l'autre cheminée on lit :

pensez. a. la. mort. mourir. co. vient : peu. et. souvent. a. men.

« Du côté Sud, un buste à tête virile, imberbe et ceinte d'un bandeau, fixe à senestre ; un second buste, placé à l'encoignure, affecte une disposition similaire.

« Identiques à ceux de la cheminée précédente, ils me sont inconnus.

« Tous les médaillons énumerés de profil se distinguent par la proéminence du nez.

« La colonne Sud correspondante, servant de jambage, fournit une chimère enroulée d'un serpent ; sur la colonne Nord on remarque une gargouille. »

Déville. — Battant du bourdon de Georges-d'Amboise. — Ce battant, compris récemment dans la vente de son propriétaire, M. Le Chien, a été acheté par la commune de Déville. M. Billiard, conservateur-adjoint du Musée, s'était rendu à cette vente, avec la mission secrète d'acquérir pour

le dépôt départemental cette pièce historique. Outrepassant même ses instructions, il l'a poussée jusqu'à 500 fr. Mais avec une obstination des plus patriotiques, et qui lui fait honneur, M. le maire de Déville l'a emporté sur l'agent du Musée. Ce battant va être acquis par la municipalité dévilloise, à l'aide d'une souscription.

Société des bibliophiles français. — Dans sa séance du 9 février, la Société des bibliophiles français a ainsi constitué son bureau : Président d'honneur, M. le duc d'Aumale ; Président, M. le baron Pichon ; secrétaire, M. de Fresne ; trésorier, M. le comte de Béhague. Le Comité est composé de MM. Paulin Paris, Prince Galitzin, comte Clement de Ris, Schefer, Firmin Didot, de Noirmont, de Lignerolles, M. de la Béraudière a été nommé à la place laissée vacante par la mort de M. de Beauchesne.

Société Archéologique du Midi de la France. — Nous lisons dans son dernier *Bulletin* :

« M. A. de Crozant-Bridier rend compte d'une visite qu'il vient de faire à Soueich (canton d'Aspet), pour vérifier une découverte archéologique : Un chêne déraciné par le propriétaire avait, au milieu de ses racines, plusieurs objets qui passent sous les yeux de la Société ; ce sont d'abord deux têtes d'hommes et une tête de femme en marbre blanc. La poitrine est à peine indiquée ; de sorte que le cou se termine au-dessous en forme de cône destiné à se placer, en s'y incrustant, sur un buste en matière moins riche, en calcaire plus tendre, d'un travail plus facile et moins soigné. Les trois têtes sont brutes ou plutôt à peine dégrossies par derrière ; elles devaient s'appliquer contre un mur, soit droites, soit couchées.

« L'exécution démontre que ce travail est dû à des artistes de la décadence qui avaient conservé quelques traditions d'une meilleure époque, et il serait difficile de dire s'ils avaient encore le sentiment de l'art ou s'ils n'arrivaient à donner à leurs œuvres un reflet du grand style qu'au moyen de quelques procédés ingénieux et purement matériels dont ils avaient hérité.

« Les yeux, le nez, les narines, la bouche, les oreilles, sont grossièrement ciselés, et pourtant, envisagés sous certains aspects, d'assez loin pour que les menus détails soient confondus dans l'ensemble, on s'étonne de voir des physionomies si diverses et si expressives.

« Ce sont, on peut le croire, des portraits. Ceux des hommes, dans la force de l'âge, ont un air de famille évident ; leur crâne est court, le front

bas, recouvert d'ailleurs à moitié par les cheveux régulièrement répartis par petites mèches, en couronne ; le nez assez fin, la bouche petite, les lèvres minces, le menton peu proéminent, la figure pleine et ronde, le cou dégagé : tout, en un mot, indique le type encore prédominant dans la contrée. Une de ces figures, la moins jeune, par sa bouche quelque peu saillante et certain pli dans le menton, a un air hautain qui frappe d'abord.

« La tête de femme est d'un type un peu différent ; la race n'est plus pure, et du sang romain devait couler dans ses veines ; c'est la matrone, nous la reconnaissons. Son front est ceint d'une double bandelette étroite formant une ample torsade gracieuse et simple, et l'on ne peut dire si cette bandelette retenait, soit une étoffe couvrant les cheveux, soit simplement ceux-ci partant du haut de la joue en boucles plates et cachant le sommet de l'oreille avant de flotter sur le cou ; des pendants massifs et coniques sont taillés sous le lobe de l'oreille. Les plis de la joue, au-dessus des narines et certains autres détails, sont indiqués avec soin ; le nez petit, mais droit, est caractéristique ; mais le cou est d'une longueur tout à fait byzantine. Lorsque l'on pose à plat cette tête, comme si elle faisait partie d'un corps étendu sur un tombeau, on est frappé du calme et de la sérénité de cette figure, dont les yeux sont grands ouverts, mais ne semblent ni voir ni regarder ; l'expression du dernier sommeil est empreinte sur toute la physionomie.

« Le buste qui a passé sous nos yeux n'a pas même les traditions du grand art que les têtes nous offraient. C'est une œuvre de décadence pure, d'un travail déplorable et d'un style tout à fait byzantin. Si l'on y applique la tête de femme, on croit déjà voir une de ces figures bien connues, mal drapées, longues et difformes, de la plus basse antiquité. La partie inférieure manque presque à partir de la ceinture. Une épaisse draperie, aux plis lourds et disgracieux, couvre et cache toutes les formes : le bras droit, nu et dégagé à partir du coude, est ployé sur la poitrine ; la main presque ouverte et portant près du cou, sur le pli extérieur de la draperie croisée, soit sans intention, soit autrement, les attaches, le potelé délicat de la main et de l'avant-bras, sont positivement féminins. A la hauteur de la ceinture et de côté, paraît la main gauche, les doigts à peine repliés et retenant une baguette, *vindicta*. Au petit doigt est un *annulus* assez large ; — répétons en terminant que le travail est extrêmement grossier.

« M. de Clausade serait disposé à penser que ces objets proviennent d'un caveau sépulcral élevé, par les deux affranchis, dont nous aurions le portrait sculpté, à une dame gallo-romaine (la tête de femme) qui les

aurait affranchis : la baguette, à la main de celle-ci, serait un indice précieux en faveur de cette hypothèse.

« M. Barry fait remarquer que, dans les grands centres, les têtes découpées et destinées à être enchâssées dans un buste de matière moins riche d'ordinaire, appartiennent exclusivement aux figures impériales ; à chaque avénement on changeait la tête représentant l'empereur. Mais dans les Pyrénées cette explication n'est plus possible ; et, en étudiant quelques collections locales particulières, M. Barry a pu voir un certain nombre de têtes découpées qui ne sont que le portrait des morts. A Saint-Bertrand-de-Comminges, on possède ainsi les têtes du mari et de la femme avec l'inscription. Dans la plupart des cas, une raison d'économie a guidé les auteurs de ces petits monuments ; la proximité du marbre a, dans les Pyrénées, invité les Gallo-Romains à faire en cette matière les figures de leurs aïeux ou bienfaiteurs ; à Narbonne où le marbre d'Italie est très-rare et où celui de Saint-Béat n'arrivait pas, il n'y avait pas de motif pour séparer la tête du buste, et toute la statue est en pierre de Narbonne. On sait que le droit de conserver toutes les représentations des aïeux était une prérogative de l'aristocratie, puis de la bourgeoisie, enfin les parvenus libres et riches ne manquèrent pas de se l'approprier et d'en user largement. »

Société des Sciences de Lille. — Cette académie s'occupe plus particulièrement de sciences et de littérature ; toutefois, les deux volumes qu'elle vient de publier contiennent quelques remarquables travaux d'archéologie et d'histoire. Nous signalerons, entre autres, un mémoire de M. Houdoy sur l'instruction gratuite et obligatoire depuis le XVIe siècle ; un supplément à la numismatique lilloise par M. Van Hende ; une étude sur les châtelains de Lille, par M. Leuridan ; et de curieuses recherches de M. l'abbé Dehaisnes sur les archives départementales du nord pendant la Révolution.

J. C.

BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE DES ABBAYES DE DOMMARTIN & DE SAINT-ANDRÉ-AU-BOIS, par le baron Albéric DE CALONNE. — *Arras*, 1874, Sueur-Charruey, éditeur, in-8°. (8 fr.)

Ces deux abbayes de l'Ordre de Prémontré, situées sur les confins de la Picardie et de l'Artois, appartenaient au diocèse d'Amiens; moins célèbres que les abbayes de Corbie, de Saint-Riquier, de Saint-Valery, leurs annales n'en offrent pas moins des détails fort intéressants pour l'histoire locale et parfois même des tableaux émouvants, quand il s'agit des guerres désastreuses pendant lesquelles Anglais et Espagnols, Bourguignons et Anglais, métamorphosaient en ruines ces florissants monastères, enrichis par la générosité de tant de générations.

M. le baron Albéric de Calonne suit l'ordre chronologique et raconte l'histoire de chaque abbé en puisant presque tous ses renseignements à des sources inédites conservées aux archives de la Somme, à celles du Pas-de-Calais et du Nord, dans les bibliothèques d'Amiens, d'Abbeville, de Boulogne-sur-Mer et dans diverses collections particulières.

Outre les annales des deux abbayes, l'auteur nous fournit d'intéressants renseignements sur la règle des moines de Dommartin, sur les châtelains et seigneurs de Beaurains-sur-Canche, fondateurs des abbayes de Dommartin et de Saint-André-au-Bois. Les pièces justificatives sont suivies d'une très-bonne table alphabétique des *principaux* noms propres (pourquoi ne les avoir pas mis tous?). Les sept lithographies qui accompagnent le volume représentent : 1° l'entrée de l'abbaye de Dommartin ; 2° une pierre tumulaire trouvée à Saint-Josse-au-Bois, conservée dans l'église de Tortefontaine ; 3° les sceaux et contre-sceaux de Guillaume de Cromont, abbé de Dommartin ; 4° le tombeau de Henri Kuret, seigneur de Douriez, dans l'église de Dommartin ; 5° un plan de ce qui reste de l'abbaye de

Dommartin ; 6° un plan des ruines de l'abbaye de Saint-André-au-Bois, 7° et enfin les ruines et le plan de la Tour-des-Liannes à Beaurainville.

Dans un feuilleton du 19 février dernier, M. Léon Gautier reproche à la jeune noblesse française de ne pas déployer autant de courage dans le cabinet de travail que sur le champ de bataille. Il l'engage à sortir d'un désœuvrement qui l'énerve :

« Ce n'est pas, dit-il, étudier l'histoire que de se jeter dans les petitesses de la généalogie et du blason : il faut, pour le moins, se proposer l'histoire de sa province ou de sa ville. Ayez de ces hardiesses. Au lieu de faire des théories ou des lois sur la décentralisation, faites de vos châteaux autant de centres d'activité intellectuelle, autant de foyers de lumière et de vie. Qu'on dise à dix lieues à la ronde : « Avez-vous vu la bibliothèque du comte de B...? Connaissez-vous les collections du vicomte de D...? Avez-vous lu le dernier Mémoire du marquis de L...? » Cela ne vous empêchera pas de mourir très-glorieusement à la prochaine guerre ; mais, en attendant, vous aurez utilement vécu. Et c'est bien quelque chose. »

M. le baron Albéric de Calonne nous semble parfaitement réaliser le type que rêve M. Léon Gautier. Il a consacré sa jeunesse aux études les plus sérieuses et en recueille déjà des fruits qui feraient envie à la maturité de l'âge.

Sa monographie, avant d'être imprimée, avait été couronnée, à la suite d'un concours historique, par la Société des Antiquaires de Picardie, et nous sommes certain que le jugement du public lettré confirmera la décision de cette docte compagnie.

J. Corblet.

LES CATACOMBES DE ROME, notes pour servir de complément aux *Cours d'Archéologie chrétienne*, avec dessins, par H. de l'Épinois. — *Toulouse*, Hebrail, 1875, in-18. (2 fr. 50.)

M. H. de Lépinois, ancien élève de l'école des Chartes, connu par d'excellents travaux historiques, a voulu populariser la science archéologique des catacombes, en fournissant au clergé, aux professeurs, aux hommes du monde des notions sûres et rapides sur les découvertes récentes de la science. Pour cela, il a lu, la plume à la main, les ouvrages de Bosio, Bottari, Buonaruotti, Marangoni, Marchi, Garucci, de Rossi, Martigny, Le Blant, etc. Nous voudrions pouvoir ajouter qu'il a consulté aussi les divers travaux relatifs aux catacombes, publiés par la *Revue de l'Art chrétien*.

Tout en regrettant cette omission, nous devons dire que son manuel est nourri de faits, d'une trame bien tissue, agréablement écrit, largement pourvu d'indications bibliographiques et qu'il atteindra parfaitement le noble but qu'il s'est proposé.

Bien qu'enrichi d'un certain nombre de bonnes planches, ce volume de 236 pages ne coûte que 2 fr. 50. Ce bas prix contribuera à faire répandre cet excellent écrit et à familiariser le public avec une science qui prête un si utile concours aux grandes vérités de la religion.

J. C.

RAPPORTS AU MINISTRE sur la collection des documents inédits de l'Histoire de France et sur les actes du Comité des Travaux historiques. — *Paris*, in-4°, 1874.

Ces intéressants rapports sont dus à M. le baron de Watteville, chef de la division des sciences et des lettres au ministère de l'instruction publique ; à MM. Léopold Delisle, Léon Renier et Blanchard, membres de l'institut.

Depuis 1834 jusqu'à nos jours le ministère a édité 104 ouvrages de documents inédits formant 5 volumes in-folio et 176 in-4° ; de plus 77 in-8° de publications annexes : le *Bulletin* ou la *Revue des sociétés savantes* et les *Mémoires lus à la Sorbonne*. Les publications archéologiques sont au nombre de 18 : *Eléments de paléographie* par M. N. Wailly ; — *Diplômes militaires ;* — 4 *Instructions du Comité ;* — 6 *Répertoires archéologiques ;* — *Statistique monumentale de Paris ;* — *Monographie de la cathédrale de Chartres ;* — *Peintures à fresques de Saint-Savin ;* — *Comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon ;* — *Inscriptions de la France*.

Les *rapports* qui viennent d'être publiés donnent une haute idée de l'impulsion que le Ministère a imprimée aux études historiques et archéologiques.

J. C.

NOTICE SUR L'ÉGLISE ET LE VILLAGE DE DOUCHY, par M. l'abbé Brancourt, curé de Plugnières et Douchy. — *Saint-Quentin*, 1874, in-8° de 63 p.

Douchy est un petit village du Vermandois qui compte à peine 400 habitants ; mais il a eu jadis ses seigneurs, dont M. Brancourt a donné la liste ; le principal but de sa brochure a été de décrire la nouvelle

église terminée et bénite en 1866. On a choisi le style romano-byzantin et l'architecte M. Pierre Benard a pu arriver à la sobriété sans être mesquin, à l'unité sans être monotone. Quatre photographies nous font connaître l'architecture et les peintures décoratives du monument, qui, toutes deux, sont fort remarquables. Nous nous bornerons à mentionner la belle composition du Christ miséricordieux recevant ceux qui souffrent pour lui en ce monde ; on voit près de son trône de clémence un pieux lévite portant l'évangile, un nègre, une veuve en prière, un groupe d'orphelins, un vieux moissonneur, un roi prosterné, un chartreux méditant, une Madeleine repentante, un missionnaire qu'accompagne un jeune chinois, et enfin une sœur de charité près d'un soldat blessé.

J. C.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

ASSELINE. Les Antiquitez et Chroniques de la ville de Dieppe ; par David Asseline, prestre. Publiées pour la première fois, avec une introduction et des notes historiques, par MM. Michel Hardy, Guérillon et l'abbé Sauvage. 2 vol. in-8, XXXII-825 p. Dieppe, Maris ; Leblanc ; Rouen, Métérie ; Paris, Maisonneuve. (Tiré à 289 ex.: 220 sur pap. vergé ord.; 60 sur pap. vergé fin ; 4 sur pap. fort de Hollande; 5 sur pap. de Chine. — Bibliothèque dieppoise.)

BARBET DE JUILLÉ. Compte-rendu général sur les fouilles de la grotte de Loubeau, près Melle (Deux-Sèvres), par l'Association melloise, sous la direction de M. Barbet de Juillé, juge à Niort. In 8°, 44 p. Niort, Clouzot. (Ext. des *Mém. de la Soc. de statistique, etc., du dép. des Deux-Sèvres*)

BEAUFORT (Emily A.). Egyptiam Sepulchres an Syrian Shrines, including a Visit to Palmyra. New ed. In-8, 550 p. London. Macmillan. 9 fr. 25.

RIEGEL (Herm.). Grundriss der bildenden Künste, im Sinne e allgemeinen Kunstlehre u. als Hülfsbuch beim Studium der Kunstgeschichte dargestellt. 3., neu bearb. Ausg. m. 34 (eingedr.) Holzschn. Gr. in-8, XIX-128 p. Hannover, Rümpler.

BLANC. L'Art dans la parure et dans le vêtement, par M. Charles Blanc, membre de l'Intitut, ancien directeur des beaux-arts. In-8 carré, 375 p. et vignettes. Paris, Loones. 20 fr.

BONNAFOUX. — Fontaines celtiques consacrées par la religion chrétienne, sources merveilleuses, coutumes superstitieuses et légendes diverses, recueillies pour la plupart, dans le département de la Creuse, par M. J.-F. Bonnafoux, conservateur de la bibliothèque de Guéret. In-4°, 43 p. Guéret, imp. Dugenest. (Pour faire suite aux Légendes et croyances superstitieuses du département de la Creuse, du même auteur.)

BRAMANTINO (Bartolomeo Suardi). Le Rovine di Roma al principio del sec. XVI : studi, da un manoscritto dell' Ambrosiana di 80 tavole fotocromolitografate da Angelo della Croce con prefazione e note di Giuseppe Mongeri. In-4. Milano, Hœpli. 70 fr.

BRASH (Richard Rolt). The Ecclesiastical Architecture of Ireland, to the close of the Twelfth Century, accompanied by interesting Historical and Antiquarian Notices of numerous Ancient Romains of that Period With 54 Plates. In-4, 174 p Dublin, Kelly; London, Simpkin. 26 fr. 25.

CALONNE (le b^on Albéric de). Histoire des abbayes de Dommartin et de St-André-au-Bois. Arras, 1875, in-8.

CATALOGO GENERALE dei Rami incisi al burino ed all'acquaforte, posseduti

dalla R. Calcografia di Roma. In-4, VIII-82 p Rome, 1874, Regia tip.

CHARLES (L. et R.). Sépultures mérovingiennes de Connerré (Sarthe), Tours, Bouserez, 1875 in-8.

COET. — Souvenirs du musée Hourdequin : l'âge de pierre. Montdidier, in-8.

DESJARDINS (T.), architecte. L'Art des Etrusques et leur nationalité. In-8, 56 p. Lyon, imp. Perrin et Marinet.

DUPONT-AUBERVILLE. — Art industriel. L'Ornement des tissus, recueil historique et pratique. Avec des notes explicatives et une introduction générale. Dessins par M. Kreutzberger, lithographies par M. Régamey. 100 pl. en couleurs, or et argent, contenant les plus beaux motifs, d'après les pièces originales de l'art ancien, du moyen âge, de la renaissance et des XVIIe et XVIIIe siècles. 1re liv. in-4°, 18 p. et 10 pl. Paris, Bachelin-Deflorenne, Ducher et Cie. L'ouvrage complet, 150 fr. L'ouvrage sera divisé en 10 livraisons contenant chacune 10 pl. et un texte explicatif.

EVEN. — Abécédaire de numismatique romaine, notes indispensables aux jeunes amateurs, par Even (Charles), membre correspondant de la Société française de numismatique. In-18, 59 p. et 12 pl. Saint-Brieuc, Fr. Guyon.

EPINOIS (H. de l'). Les catacombes de Rome, notes pour servir de complément aux cours d'archéologie chrétienne, avec dessins. In-18, 335 p. Paris, lib. de la Société bibliographique. 2 fr. 50

FARCY (L de). Notices archéologiques sur les tentures et les tapisseries de la cathédrale d'Angers. Angers, in-8.

—Clochers, sonnerie, horloge et porche de la cathédrale d'Angers. Angers, in-8.

— Notices archéol. sur les orgues de la cathédrale d'Angers. Angers, in-8

JONVEAUX (E.) Histoire de trois potiers célèbres : Bernard Palissy, Josiah Wedgwood, Frédéric Bottger. In-18 j. 282 p Paris, Hachette. 1 fr. 25.

MAROTTA D'AQUINO. — Omaggio storico a S. Tomaso d'Aquino nel setto centenario della sua morte, il 7 marzo 1874. Napoli, in-8.

MARSY (A. de). Le Jubilé de 1775 à Compiègne. Compiègne. In-18.

MICHEL. Des Arts du dessin dans leurs rapports avec l'industrie ; par Em. Michel, membre de l'Académie de Stanislas et de l'Académie de Metz. In-8, 56 p. Nancy, imp. Berger-Levrault. (Extr. des *Mém. de l'Acad. de Stanislas.*)

PILLOY (J.). L'atelier quaternaire de Cologne, commune d'Hargicourt (Aisne). St-Quentin. In-8.

PILLOY (J.). Note sur la découverte d'une sépulture à incinération antéhistorique, à Ribemont. Saint-Quentin, in-8.

ROVANI (Gius.). Le Tre Arti. T. II (fin). In-8, 238. Milano, 1874, Trèves. Les 2 vol., 7 fr.

SMITH (George). Assyrian Discoveries : An Account of Explorations and Discoveries on the Site of Nineveh during 1873 and 1874. With Illustrations. In-8, 463 p. London, Low. 22 fr. 50.

STŒBER (Aug.). Curiosités de voyages en Alsace, tirées d'auteurs français, allemands, suisses et anglais, depuis le XVIe jusqu'au XIXe siècle et annotées. Gr. in-8, XII-377 p. Colmar, Barth. 5 fr.

STORNAIUOLO (Sac. Cosimo). Ricerche sulla storia ed i monumenti dei ss. Eutichete ed Acuzio, martiri Puteolani. In-8, 112 p Napoli, 1874, tip. della Libertà Cattolica.

TAGLIALATELA (G.). Di una imagine di S. Protasio nella catacomba severiana e del culto de' SS. Protasio e Gervasio in Napoli. Napoli, in-8.

J. C.

CHRONIQUE

Rome. — On nous écrivait de Rome à la date du 6 mars :

« La croix d'Henri IV n'a été renversée hier, que pour être remplacée, assure-t-on, au même endroit, mais à un niveau plus bas, vis-à-vis l'église de Saint-Antoine, abbé, à l'Esquilin, en vue de la façade de Sainte-Marie-Majeure. Ainsi renversée, quoique avec les précautions voulues, ce n'était plus qu'un débris. Comme la nuit arrivait, on a mis deux gardes près de la croix pour empêcher qu'on ne lui portât outrage ou dommage. Mais malgré leur vigilance, une des trois fleurs de lys a disparu. Ces fleurs de lys de bronze terminaient les trois branches supérieures de la croix ; elles sont grandes comme les deux mains et massives.

« Le garde qui a laissé commettre le larcin était désespéré ; maintenant il y a quatre gardes, mais la fleur de lys ne sera pas retrouvée ; la police en a pris note.

« Il ne sera guère possible, ce nous semble, de relever la croix telle qu'elle est ; c'est moins qu'une ruine, c'est un débris. Cependant la Vierge et le Christ en bronze sur la croix de marbre gris sont très-bien faits, les trois têtes ont de l'expression. Ces sculptures ressemblent aux ouvrages de Jean Bologne, qui était à peu près contemporain ; elles sont un peu enflées, comme il le faut pour être vues de loin. »

Passage de la Mer Rouge. — Nous lisons dans l'*Égyptologie*, journal mensuel publié à Châlon-sur-Saône par le savant M. Chabas :

« M. Brugsch a répété à Londres la conférence qu'il avait donnée cette année au Caire sur *la sortie des Hébreux d'Égypte*. Aux nombreuses tentatives faites pour la détermination de l'itinéraire suivi par Moïse, M. Brugsch en ajoute une nouvelle dont le caractère capital est que la mer qui engloutit l'armée égyptienne ne serait pas la Mer Rouge, mais la Méditerranée. L'idée est originale, mais elle relève plutôt de la critique biblique que de la science égyptologique. Les exégètes auront à voir

de quelle manière on peut reconnaître la Méditerranée dans le *Iam souph* du texte hébreu, lorsque l'Écriture, entre autres indications qu'on ne peut négliger, nous explique que le vaisseau que Salomon envoyait à Ophir chercher de l'or était stationné *à Atsion Gaber, qui est près d'Elath, sur les bords de la mer de Soceph, au pays d'Edom.* »

Peintures murales à Gand. — On a découvert tout dernièrement des peintures murales, dans la grande salle ogivale de l'ancien château de Gérard-le-Diable, à Gand. Ce vieux manoir qui, avec les constructions qu'on y a annexées depuis deux siècles, a servi d'hospice aux orphelins, va bientôt recevoir le dépôt des archives de l'Etat. C'est en grattant les murs pour se livrer à quelques travaux d'appropriation, que les ouvriers ont mis à découvert cinq panneaux peints; quatre se trouvent sur le mur qui fait face aux croisées, le cinquième est dans le fond de la salle. Deux seulement sont assez bien conservés. Ils représentent l'un un apôtre dans un cadre carré long, la tête entourée du nimbe d'or, et debout sur une espèce de socle ; autour de la tête serpente une banderole, où se trouvait jadis une inscription, devenue aujourd'hui presque illisible. Dans le second on voit une sainte, la tête également entourée du nimbe d'or, et d'une banderole semblable à celle qui se trouve autour de la tête de l'apôtre, et tenant dans sa main droite une croix pédiculée.

Entre les ogives des croisées on aperçoit encore des restes de peintures décoratives fort endommagées.

Le nouveau Béguinage de Gand. — Le 29 octobre a eu lieu l'inauguration du nouveau Béguinage de Sainte-Elisabeth à Mont-Saint-Amand-lez-Gand. Cette construction, qui est littéralement la reproduction d'une petite ville du moyen-âge, sortie de terre au bout d'un an de travaux, avec ses toits aigus, ses façades variées, ses couvents à pignons, occupe une étendue de huit hectares ; elle renferme trois places, huit rues, quatorze couvents ou communautés, chacun pour trente ou trente-cinq béguines, et comprend environ quatre-vingts maisons, chacune, de même que les couvents, sous le patronage d'un saint. A l'église de Sainte-Elisabeth est annexé un oratoire en l'honneur de saint Antoine de Padoue, destiné à remplacer celui que les béguines ont dû abandonner dans leur ancienne résidence. Le nouveau béguinage a été édifié grâce à la munificence de S. A. S. le duc d'Arenberg, qui a fourni la plus grande partie des fonds considérables nécessaires pour une aussi vaste entreprise.

(*Messager des sciences historiques.*)

L'iconographie russe. — Le R. P. Martinov, dans une lecture faite à la Société de Saint-Jean, explique parfaitement l'immobilité de l'art religieux en Italie : « Ce qui frappe le plus dans l'iconographie russe, nous dit-il, ce qui en absorbe, pour ainsi dire, les autres propriétés, c'est son caractère éminemment chrétien. A quelque époque de son histoire que vous la preniez, vous la trouverez toujours fortement marquée du cachet religieux, au préjudice même de l'esthétique. Les anciens Russes ne comprenaient pas qu'on pût faire de l'art pour l'art ; de même qu'ils ne savaient pas cultiver les lettres ou les sciences dans le but unique de satisfaire l'esprit et le goût ; d'abord parce qu'ils venaient de sortir de la barbarie en se soumettant au joug de la religion chrétienne ; ensuite les conditions sociales ne leur permettaient point de faire autrement, occupés qu'ils étaient à former le nouvel Empire, privés d'ailleurs des moyens nécessaires au développement de l'art iconographique. Aussi est-il resté durant des siècles ce qu'il avait été à son origine, et tel qu'on l'avait apporté de Byzance, son berceau primitif. De là le surnom de Byzantin qui lui a été donné et qu'il conserve encore, bien qu'il soit plus exact peut-être de l'appeler néo-byzantin ou gréco-russe.

« En nommant Byzance, j'ai évoqué le souvenir de la religion à laquelle l'iconographie russe est unie par des liens étroits, indissolubles. C'est que les saintes images avaient été apportées à Kiev le même jour que la Croix et l'Évangile. La peinture favorisait la piété naissante des fidèles ; elle leur enseignait, sous des formes sensibles, les grandes vérités du christianisme, les mystères, les rites, les traditions religieuses ; elle suivait partout les messagers de la bonne nouvelle et s'empressait d'orner les nouveaux temples élevés à la gloire du vrai Dieu. Le peuple ne lisait que ce livre.

« Or, l'art byzantin était alors, c'est-à-dire vers le XIe siècle, éminemment religieux, catholique même. Ce dernier trait a son importance. En l'appelant catholique, je ne prétends point donner à l'art un caractère confessionnel ; je veux dire seulement que les origines de l'Eglise russe ayant été catholiques, l'iconographie primitive doit en avoir conservé des traces, d'autant plus que le schisme de Photius ne fut renouvelé en Grèce que soixante-dix ans après la conversion du prince Vladimir (988) et ne pénétra en Russie que bien plus tard. Rien n'est plus commun, cependant, que l'oubli de ce fait historique ; la plupart des écrivains ne se doutent pas que la Russie de Vladimir est entrée dans la grande famille chrétienne à l'époque où l'Occident et l'Orient formaient une seule Eglise et vivaient dans l'union de la foi et dans la paix fraternelle. Aussi ne saurait-ils expliquer pourquoi les meilleurs monuments de l'art chrétien en

Russie appartiennent à l'époque primitive, qui va du Xe au XIIe siècle. Ces restes vénérables sont peu nombreux, il est vrai, mais ils existent : témoins les mosaïques de Sainte-Sophie de Kiev, les fresques de l'église Novgorod et quelques autres monuments échappés à l'injure des temps.

« Un autre fait qu'il ne faut pas perdre de vue, c'est que la naissance de la Russie à la vie chrétienne coïncide avec la décadence de l'art byzantin, consommée au XIIIe siècle ; que la conquête de Constantinople par les Latins fut suivie de l'invasion des Mongols en Russie et de la ruine presque totale de Kiev. Ces données de l'histoire nous expliquent pourquoi l'art chrétien y est demeuré stationnaire. Il gagnait en étendue, mais non en hauteur. Tel on l'a connu à Kiev et à Novgorod au XIe siècle, tel il reparaît au XIIIe à Vladimir, capitale provisoire des Grands Ducs, et deux siècles plus tard, à Moscou. L'*uniformité* devint un de ses traits distinctifs, dont il ne se dépouillera jamais entièrement.

« Après la ruine de Kiev, Novgorod-la-Grande recueillit l'héritage artistique de la métropole du Midi ; et bien que, grâce à sa position géographique et aux fréquentes relations avec les pays d'Occident, elle en ait subi, dans les arts comme dans les idées, une certaine influence, toutefois, cette influence n'a été ni assez constante, ni assez efficace pour changer le caractère primitif hérité de Byzance.

« On le voit, les conditions historiques de la Russie furent grandement défavorables au progrès de l'art religieux. Kiev, Vladimir, Soudal, toutes ces villes n'ont joui que d'une importance passagère ; le temps leur a manqué pour féconder les faibles germes de l'esthétique chrétienne, paralysée d'ailleurs par l'action fatale du schisme. Les républiques libres de Novgorod et de Pscov se trouvaient, il est vrai, dans de meilleures conditions sociales ; mais, dès le XVIe siècle, c'est-à-dire au moment même où elles auraient pu donner à l'art une impulsion nouvelle, elles perdirent leur indépendance. De la sorte, lorsque, à la même époque, Moscou devint le centre politique de toutes les principautés russes, elle se vit obligée de reprendre les traditions de l'art iconographique, tel qu'il avait existé à Kiev et à Novgorod au XIe siècle et d'en reproduire les traits caractéristiques, les défauts aussi bien que les bonnes qualités.

« Ce qu'on demandait aux productions artistiques, c'était avant tout la fidélité à la tradition, symbole de l'autorité. On estimait non pas le talent ou l'inspiration, mais l'exactitude avec laquelle étaient reproduites les formes traditionnelles. Le beau idéal n'était que là. Le *formalisme* en fut la suite inévitable ; reflet de la religion dominante du pays, il frappe les regards de l'observateur le moins attentif. Etant l'apanage presque exclusif des gens de l'Eglise, l'art iconographique avait par là même

quelque chose de hiératique ; et c'est un trait distinctif à ajouter à ceux que nous avons déjà signalés. Lors même que du cloître il passa dans le monde, qu'il commença a être exercé par des laïques et des gens du peuple, il n'en subit aucune atteinte dans sa direction et ne fit aucun progrès réel. Loin de là, quand le nombre de nouveaux iconographes se fut accru au point de former une sorte de corporation, qu'on fut obligé de doter d'une organisation et de soumettre à un règlement, chose étrange ! c'est parmi eux que le *formalisme* trouva ses meilleurs adeptes.

« Il existe, à ce sujet, un document extrêmement curieux et d'une incontestable authenticité. C'est le statut conciliaire de 1551, appelé vulgairement *Stoglar* parce qu'il se compose de *cent chapitres*. Le concile a été présidé par le tsar Jean IV en personne, et par le métropolitain de Moscou, Macaire, un des Russes les plus instruits peut-être de son temps et celui à qui nous devons le *Grand Ménologe*, sorte d'encyclopédie ecclésiastique qu'il avait collectionnée pendant vingt ans. Or, le chapitre XLIII du statut traite exclusivement des iconographes. Le concile leur enjoint avant tout de mener une vie chrétienne, irréprochable ; il leur ordonne ensuite d'apporter le plus grand soin à peindre selon *l'image et la ressemblance* des anciens modèles laissés par les peintres grecs, leurs maîtres. C'était en d'autres termes les rendre esclaves de la tradition, prescrire la routine, qui est la peste de l'art, et cela au moment où les Raphaël, les Léonard de Vinci, les Michel-Ange, dotaient l'Occident de leurs immortels chefs-d'œuvre et inauguraient dans l'art une ère nouvelle ! Mais aux yeux des auteurs du *Stoglar*, la spontanéité de l'artiste, c'était un attentat à l'autorité de la tradition, presque une révolte contre l'orthodoxie du dogme. Grâce à cette sanction donnée par la plus haute autorité ecclésiastique du pays, le *formalisme* fut, pour ainsi dire, fixé dans l'immobilité et devint *officiel*. Le Schisme esthétique fut consommé. »

Musée Carnavalet. — *Nouveaux objets offerts à ce Musée*. — Le musée Carnavalet s'est enrichi récemment de huit magnifiques panneaux de serrurerie qui ornaient le portail de Notre-Dame, avant sa restauration par l'architecte Soufflot.

Ces morceaux artistiques, d'une grande valeur, avaient été vendus au poids et servaient, depuis longtemps déjà, de grillage au balcon d'une vieille maison de la rue de la Clef.

L'entrepreneur chargé de démolir cet immeuble a fait cadeau desdits panneaux au Musée municipal.

Mme la comtesse de Mesoy a offert aussi au musée Carnavalet deux ob-

jets fort appréciés : la montre de Mme de Sévigné et un collier d'ambre ayant appartenu à Mme Élisabeth. (*L'Investigateur.*)

Statue de M. de Caumont. — M. Jouin écrit au *Journal des Beaux-Arts :*

« Au défenseur de nos poèmes de pierre, il fallait autre chose qu'un livre. L'art monumental, la sculpture du Moyen-Age lui était redevable de la conservation d'un trop grand nombre de chefs-d'œuvre pour que la pierre et le marbre ne fussent pas appelés en témoignage sur le tombeau de leur protecteur. Ses amis, ses compatriotes, ses disciples l'ont compris et la statue de M. de Caumont va rappeler, sur la place de l'Hôtel-de-Ville de Bayeux, que l'homme dont elle sera l'image est resté pendant sa vie le fidèle admirateur de nos richesses provinciales. Paris n'avait aucun droit sur cette grande figure. M. de Caumont est demeuré l'homme de la décentralisation intellectuelle, l'homme du mouvement *provincial.* Il redoutait l'atonie et l'ignorance qui sont le fruit trop ordinaire d'une existence sans activité. C'est ce qui l'a conduit à se faire un propagateur de science, d'idéal, d'enthousiasme à travers nos départements. Toutefois, un homme de cette énergie honore la France tout entière et si Paris n'a pas le droit de revendiquer la statue de l'illustre archéologue, nous espérons rencontrer son buste dans quelque salle de l'Institut ou de l'École des Beaux-Arts. La France, d'ailleurs, a compris ce qu'elle devait à M. de Caumont et une *souscription nationale* va permettre de lui élever le monument que Bayeux lui prépare. La Commission chargée d'apporter ses soins à l'érection de la statue a pour président d'honneur M. le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, compatriote et ami de M. de Caumont. Un pareil patronage nous laisse l'assurance que son monument sera l'objet de la sympathie la plus éclairée. Le Ministre des Beaux-Arts a promis de faire don de tous les marbres nécessaires. Les membres de la Commission ont été choisis au sein des Sociétés savantes fondées par M. de Caumont. Enfin, le statuaire admis à modeler les traits de l'archéologue normand est né comme lui en Normandie et n'a cessé de lui être uni par les liens d'une franche amitié. C'est M. Le Harivel-Durocher. Cet artiste est depuis longtemps connu du public et justement apprécié par l'élévation de sa pensée non moins que par son talent à sculpter la pierre. Pour ne citer que ses œuvres principales, nous rappellerons qu'il est l'auteur du *Monument de Visconti* au Père-Lachaise, du *Monument de Mezeray* à Argentan, des *Litanies de la Sainte-Vierge*, suite de quatre-vingts figures sculptées qui décorent la chapelle du Séminaire de Séez (Orne), d'une

Vierge placée dans la chapelle du maréchal de Mac-Mahon, à la Présidence, et aussi d'un excellent buste de M. de Caumont. »

Découvertes romaines à Incheville près Eu. — Sous ce titre, nous recevons l'article suivant de M. l'abbé Cochet :

On n'a peut-être pas oublié, qu'en 1857, le briquetier Hénocque, d'Incheville près Eu, trouva, au pied du *camp de Mortagne*, toute une série de vases romains, provenant d'une sépulture des IIe et IIIe siècles. Ces vases en métal, en terre et en verre, furent décrits dans le volume des *Sépultures Gauloises, Romaines*, etc., qui parut alors. Plus tard, la collection fut achetée par le musée d'Amiens, où elle est aujourd'hui.

Tout récemment, au mois de mars dernier, M. Lelong, négociant à Rouen, rue Saint-Sever, et propriétaire d'une terre à ce même Incheville, vient de faire une nouvelle découverte d'objets romains.

Il est venu me les soumettre, et après les avoir examinés rapidement, voici les conclusions que j'en ai tirées :

D'abord, il a été rencontré deux grands bronzes du Haut-Empire, qui ne datent pas par eux-mêmes, mais qui empêchent de s'égarer. Ces deux grands bronzes, où l'on reconnaît difficilement Adrien et Faustine la Jeune, ont singulièrement frayé. On les reconnaît à peine et il faut être versé dans la numismatique, pour leur donner une attribution.

Il m'a été remis, avec les monnaies, un vase aux offrandes en terre noire, dont le col, assez allongé, mesure environ 10 centimètres. Ce vase, qui était vide, accompagnait, selon nous, quelque sculpture. Ce n'était pas une *urne*, mais un *vase aux offrandes*, et il a dû contenir du lait, du vin, de la purée de pois, ou quelque autre matière comestible.

L'autre objet qui m'a été remis est une espèce de coquetier, dont les ouvriers ont brisé la partie supérieure.

Ce sont deux coupes soudées ensemble par un emmanchement qui est plein d'élégance. Celle que nous supposons être la partie inférieure est entière et festonnée. Le métal paraît difficile à définir. Je crois que c'est du bronze, mais bien des parties laissent paraître un blanc mat, de sorte que je ne serais pas surpris que ce métal ait été étamé ou argenté. Dans tous les cas, il est merveilleux que le temps ait respecté le travail de la surface.

Nous possédons au Musée de Rouen six ou sept coquetiers de ce genre, mais nous n'en connaissons pas parfaitement la destination. Nous les conservons comme des échantillons d'antiquités que l'on découvre chaque jour, et dont nous attendons l'explication d'une circonstance heureuse.

Le dernier objet que M. Lelong m'ait remis et qui provient d'Inche-

ville, est une plaque de métal de forme ronde, ayant 4 centimètres de diamètre et moins de 1 millimètre d'épaisseur. Cettre plaque de métal, que je crois en bronze, est complétement lisse d'un côté, et ne présente aucune attache. Je crois pourtant que c'est un ornement de femme encore plus que de guerrier. Je crois que cette plaquette a été mutilée par les ouvriers qui en auront brisé la monture, afin de connaître la nature du métal qu'ils supposaient toujours être de l'or.

Je dois donc juger de cette pièce sans la garniture, et malgré cela je suis porté à en faire une *fibule*. Dans tous les cas, la plaque est couverte d'émaux et imite assez bien une cocarde. Les couleurs qui dominent sont rondes au centre et rayonnent à la circonférence. On y distingue surtout le rouge et le vert : il y a aussi des taches jaunes qui alternent. J'ai remarqué quatre segments qui imitent la mosaïque et qui partagent la décoration. En somme, on est étonné que l'objet ait séjourné si longtemps en terre et ait conservé une si grande vivacité de couleurs. Je ne saurais définir d'une manière absolue l'usage de ce bijou, mais je suis très-porté à penser que cette plaque décorait une fibule, que l'ignorance ou la grossièreté auront complétement défigurée. L'abbé Cochet.

Une chaire du XIe siècle. — M. G. Tholin a adressé au Comité des travaux historiques une notice sur l'église romane de Sainte-Rufine de Gaujac, à Frégimont (Lot-et-Garonne). Dans cette notice qu'a publiée la *Revue des sociétés savantes*, nous trouvons les curieux détails suivants :

« Dans la construction, dans le style, tout est rudimentaire, tout accuse l'enfance de l'art roman. La petite église Sainte-Rufine doit avoir été construite tout au plus au commencement du XIe siècle. Elle pourrait même remonter au Xe.

« Il était important de préciser cette date pour avoir en même temps celle de quelques accessoires intéressants.

« Je citerai d'abord une chaire à prêcher, ou peut-être un ambon, placé dans le chœur à droite, appuyé sur un dosseret de l'arc triomphal, qu'il dépasse néanmoins de façon à ce que le prédicateur pût se tourner vers les fidèles assemblés dans la nef.

« Cette chaire en pierre, d'une forme à peu près carrée, n'a pour appui ou pour bordure supérieure qu'un bandeau chanfreiné. Elle repose sur un socle également quadrangulaire à peine moins large qu'elle. Au point de continuité de ces deux pièces, l'angle saillant a été rabattu par une échine. On monte à cette chaire par un escalier de quatre marches que borde une balustrade massive en pierre.

« Ce petit monument, malgré sa grossière simplicité, peut paraître

curieux aux archéologues. On ne cite guère en France de chaires remontant à l'époque romane [1].

« Celle-ci a bien la même date que l'église, car elle fait corps avec elle et ne porte pas de moulure d'un autre genre que celles qui sont appliquées aux pilastres, Il y a d'autres preuves de sa contemporaneité. Une chaire construite pendant les derniers siècles du Moyen-Age ou à l'époque moderne aurait été établie dans la nef, et non dans le chœur. Celle-ci est à la place traditionnelle des ambons et des *analogium*, avec lesquels il ne faut pas, je crois, la confondre.

« De plus, il existe dans le mur, derrière la chaire, une grande niche rectangulaire ou sorte de placard en plein cintre. Une rainure et des trous de gonds indiquent que cette niche était garnie de panneaux et fermée. C'est là sans doute que l'on déposait les livres saints à l'usage et sous la main du lecteur ou du prédicateur. Ce placard, ouvert sans raccord dans les assises, date de la construction primitive. C'était un accessoire de la chaire.

« Quant à l'appareil de la chaire elle-même, l'étude en est difficile, car tout est recouvert d'un épais badigeon. La partie antérieure paraît être d'un seul bloc. Le support carré doit être également composé d'une pierre unique. »

Nécrologie. — Nous apprenons la mort de M. Eugène de Stadler, ancien inspecteur des Archives de France. auteur d'un important ouvrage sur *les Etats-Généraux*. M. de Stadler a pris une part considérable au classement des archives départementales. J. C.

[1] De l'absence de chaires anciennes dans les églises romanes, on a conclu peut-être trop vite qu'il n'en existait pas à cette époque, ou que ce n'étaient que de simples estrades mobiles en bois. Deux causes peuvent expliquer la destruction des chaires en pierre des XIe et XIIe siècles : leur extrême simplicité, qui n'en faisait pas des monuments dignes d'être conservés ; leur position relative. Lorsqu'on préféra se placer pour la prédication au milieu de l'assemblée des fidèles, les ambons et les chaires établis dans les chœurs devinrent des accessoires inutiles et encombrants qu'on fit disparaître. N'a-t-on pas également douté de l'usage des abat-voix durant le Moyen-Age ? J'ai récemment étudié les peintures de l'église de Cazeaux (près Luchon, Haute-Garonne), qui m'ont paru dater du XIIIe siècle. Saint Jean-Baptiste y est représenté prêchant dans une chaire munie d'un abat-voix dentelé, et qui ressemble beaucoup à ces sortes de dais qui abritent les personnages sculptés sur les portails ou peints sur les vitraux des cathédrales.

CROIX DE CLAIRMARAIS

Appartenant à la Cathédrale de Notre-Dame des Miracles, à Saint-Omer.

L'EXPOSITION DE LILLE

HUITIÈME ET DERNIER ARTICLE *

XVIII

Nous allons maintenant reprendre l'examen des œuvres d'orfévrerie, que nous avons négligées depuis longtemps.

Tout d'abord voici le reliquaire de la Sainte Epine, appartenant aux Religieuses Augustines d'Arras.

Ce charmant objet n'a guère que vingt centimètres de hauteur, et l'artiste a trouvé le moyen de réaliser, en un si petit espace, une véritable merveille d'orfévrerie.

Le reliquaire renfermait une sainte épine, un fragment de clou et un fragment de la lance ; l'épine seule s'y voit aujourd'hui. Sur la tranche du pied on lit : — *de Spinea corona domini : de lancea domini : de clavo domini*. Ce reliquaire se compose de trois parties : le pied ou support, la capsa ou le reliquaire proprement dit, le couvercle. Le support consiste en un pied rond, établi sur trois griffes d'animal, tout travaillé au repoussé, et offrant un composé de feuilles et de fruits en grappes, plein de goût et d'harmonie. Cette œuvre toute végétale s'élève en lignes gracieuses jusqu'à un nœud sous lequel se replient les extrémités des feuilles. Ce nœud est à six médaillons niellés. Au-dessus de ce nœud la végétation recommence et s'épanouit en une large corbeille, à la manière du chapiteau corinthien, mais sans pierre plate au-dessus. Au-dessus et au-dessous des extrémités des feuilles recourbées avec élégance, s'élancent alternativement des grappes et des fruits, en guise de volutes ; il résulte de cet assemblage un chapiteau d'une forme très-remarquable.

La capsa consiste en un vase de cristal de roche, d'une forme assez compliquée. Qu'on se figure quatre petites barques relevées l'une contre

* Voir le numéro de Février, p. 173.

l'autre et soudées par la quille ; au milieu est percé un tube pour recevoir l'épine, et le haut de ce tube s'évase en coupe assez large, au-dessus des petites nacelles. Le tout est entremêlé de pierreries, de petites feuilles, et orné d'une couronne.

Le couvercle offre exactement le travail du pied : grappes, feuilles, nœud à six médaillons niellés, et les feuilles se courbent et se replient gracieusement au-dessus et au-dessous de ce nœud, dont elles accompagnent tous les mouvements.

Ce Reliquaire de la sainte Epine est un objet des plus remarquables. Il vient de l'abbaye d'Oisy, ainsi que la belle croix sur laquelle j'ai publié toute une longue étude, en 1856, dans la *Revue de l'Art chrétien*. C'est de la même famille d'artistes du plus pur XIIIe siècle : c'est du goût le plus exquis.

Voici un autre objet, d'une forme différente, mais nous offrant aussi une insigne relique, celle de la vraie Croix. La forme est naturellement celle de la croix, car d'ordinaire on donne aux reliquaires la figure des reliques elles-mêmes. Cette croix-reliquaire appartient aujourd'hui à la cathédrale de Namur, mais primitivement elle fit partie du trésor sacré de l'abbaye de Saint-Gérard de Brogne. Nous lisons en effet, dans l'Histoire générale de la Province de Namur, par Galliot, tome 4, l'énumération des reliques de ce trésor. « Les plus considérables reliques de l'abbaye de Saint-Gérard, y est-il dit, sont le corps de ce Saint tout entier, une grande partie de celui de saint Eugène, archevêque de Tolède, celui de saint Léger, évêque d'Autun et martyr, deux corps des saints Innocents, et *une parcelle de la croix du Sauveur*, qui fut léguée à ce monastère par un gentilhomme nommé *Manassé*, qui l'avait apportée d'Orient. » Guillaume de Tyr a raconté l'histoire, pleine de péripéties, de ce grand personnage, qui, après avoir été dans la plus grande faveur à la cour de Constantinople, fut renversé et dut se retirer de l'Orient, n'emportant, pour ainsi dire, de ses richesses immenses, que le morceau de la sainte Croix qu'il avait reçu en présent de la princesse d'Autriche, sœur de la reine Mélisende, et dont il enrichit à son retour l'église de Brogne. Les annales de cette maison le disent fils d'une sœur de Godefroi de Bouillon : elles lui donnent pour épouse en secondes noces Adèle de Chimay et fixent sa mort en 1176. La Croix-reliquaire que nous avons sous les yeux, n'est donc pas le reliquaire primitif; elle est en effet de 1505. C'est un magnifique objet. On y voit d'un côté les quatre évangélistes, en émail translucide, entourés de feuillages ciselés; au revers sont les quatre docteurs de l'Eglise. Cet objet appartient à la cathédrale de Namur, mais c'est de Namur même qu'on nous écrit qu'il appartint d'abord à l'abbaye de Saint-Gérard.

Les croix et crucifix sont en grand nombre à l'Exposition. Nous allons en compléter la nomenclature, en les donnant par ordre chronologique.

Quelques principes généraux seront utiles, pour aider à préciser cet ordre lui-même. M. l'abbé Martigny les résume, dans son beau dictionnaire des Antiquités chrétiennes. Nous ne les donnerons pas tous, car nous ne faisons pas ici un cours d'archéologie, et d'ailleurs nous avons publié autrefois, dans la *Revue de l'Art chrétien*, toute une longue étude sur ce même sujet. Notons seulement quelques points utiles.

« Représentait-on le Christ en croix vivant ou mort? — Vivant jusqu'au onzième siècle, mort depuis cette époque. (V. Borgia, *De Cruce velit.*, p. 191). C'est ce qui résulte de l'ensemble des monuments écrits ou figurés, réunis par les savants spéciaux. Le premier exemple de Christ représenté mort est fourni par un manuscrit in-4° de la bibliothèque Laurentienne de Florence, datant à peu près de l'an 1059. Auparavant, l'Homme-Dieu, sur la croix, ne paraissait point souffrir : sa tête était droite; ses yeux ouverts offraient en quelque sorte un emblême de son immortalité. »

Dans cette période ancienne des crucifix, la tête du Sauveur était couronnée, non pas d'une couronne d'épines, mais d'une couronne royale, comme signe de domination et de règne dans son Eglise et à jamais. Les clous sont au nombre de quatre ; les bras sont étendus horizontalement ou à peu près; les pieds reposent sur un escabeau. On voit aussi, au-dessus de la tête de Jésus, tout au bout de la croix, une main sortant des nuages et bénissant. La draperie va de la ceinture aux genoux, du moins assez ordinairement. De bonne heure on voit aux extrémités les emblèmes des Evangiles. Dans les bonnes époques, ces emblèmes ont tous des ailes.

J'ai exposé trois crucifix émaillés, dont deux sont du XIe siècle au plus tard. Dans le premier, le crucifix a laissé seulement des traces ou des contours de sa présence, mais l'émail est assez bien conservé. Il est dans les tons anciens, sévères, harmonieux, avec les emblèmes aussi anciens, de la main qui sort des nuages pour représenter Dieu le Père, de l'inscription grecque du titre de la croix, etc. Cette croix a été fixée par des clous à un autre objet, peut-être à un évangéliaire.

Les deux autres ont ainsi été décrits par M. Weale, dans le catalogue de Malines :

1° *Croix d'autel, mobile, en cuivre rouge doré et émaillé.* H. 0.238. L. de la traverse : 0.142.

L'image de Notre-Seigneur, qui est sans nimbe et couronné comme un roi, est attachée par quatre clous à la croix. Les yeux sont en verre bleu foncé ; les bras sont étendus horizontalement, une longue draperie pen-

dant d'une ceinture voile le corps jusqu'aux genoux. La croix et la draperie sont incrustées d'émail champlevé; les couleurs employées sont le bleu dont il y a trois nuances, le vert et le jaune. — Fin du XIe siècle. — Provient des environs de Saint-Omer.

2° *Croix d'autel, mobile, en cuivre rouge doré et émaillé.* L'image de Notre-Seigneur, sans nimbe, couronné comme un roi, a les bras étendus presque horizontalement; les pieds sont attachés séparément au *suppedaneum*. Une longue draperie, pendant d'une ceinture, descend jusqu'aux genoux. Aux extrémités de la croix se trouvent les emblèmes évangélistiques; celui de saint Jean est perdu. La draperie, le *suppedaneum* et le fond sur lequel se détachent les animaux évangélistiques sont en émail; les couleurs employées sont le bleu, dont il y a trois nuances, le rouge, le vert et le jaune. — XIIe siècle.

Voici deux autres croix émaillées, XIIe siècle, appartenant au Musée d'Arras et à M. le général Véron de Bellecourt. Dans cette dernière, le Christ se détache en demi-relief sur un fond émaillé bleu. Les inscriptions : IHS et XPS, sont les mêmes sur les deux croix. Ces crucifix russes émaillés sont une *suite* de la même tradition, quoique d'une époque moderne, c'est à ce titre seulement, et comme sujet d'étude comparative, que nous les avons exposés. Notons encore cette croix de procession, Xe siècle, appartenant au Musée d'Arras : le Christ a été rapporté

Le chef-d'œuvre du XIIe siècle et la perle de l'Exposition, c'est cette magnifique *Croix de Clairmarais*, qui trône au milieu de la chapelle et dont nous donnons une photogravure de grande dimension, comme il convient à propos d'un objet hors ligne comme l'est celui-là.

Cette admirable croix-reliquaire a été faite pour l'honneur et la vénération du grand morceau de la vraie Croix qu'il contient, et qui est un des plus considérables de la chrétienté. Elle est en même temps un acte de religion et une œuvre d'art de premier ordre. Déjà elle a été décrite avec le plus grand soin par M. Deschamps de Pas, dans les *Annales archéologiques*, t. XIVe. Nous n'avons donc pas à reproduire ici un travail qui a rendu cette Croix célèbre entre toutes.

Contentons-nous de signaler ces filigranes et ces ciselures mêlés aux pierres, ouvrage merveilleux de l'orfévrerie du XIIe siècle, et surtout ces nielles de l'autre côté de la croix, travail qu'on ne peut assez louer.

La croix de Clairmarais appartient aujourd'hui à la Confrérie de N.-D. des Miracles, de Saint-Omer ; elle lui a été donnée en toute propriété et à toujours, par son propriétaire antérieur, M. Lefebvre-Hermant, de Saint-Omer. L'acte de donation, du 20 avril 1841, mentionne, en l'appuyant sur des extraits de manuscrits de la bibliothèque de Clairmarais « que cette

DIPTYQUE EN IVOIRE

Appartenant à la Cathédrale de Tournai

croix avait été donnée, *vers* 1150, *par Thierry d'Alsace, comte de Flandre et Sybille d'Anjou, son épouse*, à leur retour de la Terre-Sainte, à l'abbaye de N.-D. de Clairmarais, fondée par eux en 1140.

Cette autre croix, décorée sur ses deux faces d'une série de douze médaillons circulaires et de huit carrés, a le plus grand rapport de travail avec le pied de croix de saint Bertin. C'est le même système de tons, le même genre de travail, et les inscriptions nombreuses qu'elle porte ont de l'analogie avec les inscriptions du pied de croix sus-mentionné. Placée sur ce pied elle s'harmonise fort bien avec lui. Peut-on en conclure que cet objet, qui vient de l'abbaye de Liessies, est bien la croix cherchée du pied de Saint-Bertin? Cela ne nous paraît pas prouvé... On a fait à cette époque, comme toujours, beaucoup de choses semblables ou sur un modèle ressemblant; l'époque est la même, mais l'identité ne semble pas devoir être la conclusion de ce rapprochement.

Voici toute une série de croix processionnelles, appartenant à diverses églises et à plusieurs personnes. Elles vont du XIIIe siècle au XVIe, mais le XVe siècle est celui qui a fourni le plus grand nombre de spécimens. Elles sont toutes décrites dans le Catalogue. Plusieurs ont été déjà publiées, notamment la croix de Bousbecque. En somme, la collection des croix est remarquable : elle offre tous les types, depuis les plus anciens, et elle brille par quelques pièces hors ligne, telles que la croix de Clairmarais et la croix du Paraclet. Il ne manque que la croix d'Oisy pour donner une idée de toutes les richesses artistiques que possède le nord de la France, de ce chef seulement.

Les reliquaires-ostensoirs sont aussi en nombre considérable à l'Exposition et déjà nous en avons examiné beaucoup. Citons ces reliquaires-ostensoirs de Nédonchel et ceux de Wallers-en-Fagne, de Crespin, de Beauchamp, de Valenciennes. Celui de Crespin est un magnifique objet dans le même genre de travail que la croix de Clairmarais : filigranes et nielles. C'est d'une admirable délicatesse. Nous avons, dans un autre genre, ceux de M. Ach. Gentil, de l'église de Marpent, des Dames de Flines, de La Bassée, et surtout le reliquaire de la sainte Epine, en cr avec émail, XVIIe siècle, appartenant à l'église Saint-Michel de Gand. Voici encore un autre reliquaire de Crespin, tout en cristal et métal, d'une élégance parfaite et d'une grande originalité; en voici un autre en ébène et argent. Tous les genres sont représentés à l'Exposition de Lille, en fait de reliquaires-monstrances, comme tous les âges en fait de croix.

Nous avons encore à citer quelques châsses, en dehors de celles qui déjà ont été mentionnées. Celle de Bousbecque a été décrite par M. de Coussemaker. Celle de M. Ozenfant est fort remarquable.

Cette châsse est en forme de petit édifice avec pignons aux extrémités et au milieu des longs côtés. Elle a conservé sa crête à jour avec ses boules. Sur une âme en chêne sont fixées des plaques de cuivre doré, ciselé, orné d'émaux dans le mode de travail dit champlevé. Des pierres, serties également en cuivre doré, complètent l'ornementation. Les tons des émaux sont le blanc, le rouge, le bleu, le vert d'eau : trois côtés de la châsse ont ces émaux sur champ uni ; l'autre côté porte des figures en relief également recouvertes d'émaux champlevés. Sur une grande face on voit : Jésus debout et les quatre évangélistes avec leurs nimbes, leurs livres et leurs grandes aîles ; ils sont en outre élevés au-dessus des nuages. Sur l'autre grande face on voit, mais en relief, une grande figure et quatre plus petites, également émaillées, largement drapées, les yeux en émail. Trois de ces figures portent des livres, ce sont celles du bas. Les deux autres figures placées sur le toit de l'édicule, et aussi en relief, portent sur leur poitrine l'indication de ce qu'elles représentent, c'est-à-dire le Soleil et la Lune.

Sur les petites faces on remarque deux saints debout. Ils tiennent tous deux un livre d'une main, et dans l'autre main le premier a un glaive, le second deux clefs : ce sont saint Pierre et saint Paul. Saint Pierre est sur la porte d'entrée.

Comme dessin, plusieurs détails sont très-incorrects ; comme ensemble, c'est d'un effet riche, harmonieux, plein de vraie grandeur. On lit en lettres métalliques réservées sur le fond émaillé l'inscription suivante : *in his signis imiteris*. Cette belle châsse est du XIIe siècle.

Elle provient de l'ancienne collection Germeau. Voir le catalogue de l'Exposition rétrospective de 1865, n° 608.

La châsse du XIVe siècle de l'église Saint-Pierre de Douai est aussi fort belle ; celle de Gueschart (Somme), toute en feuilles d'argent repoussé, avec scènes historiques et inscriptions, travail du XIIIe siècle, est encore à remarquer avec soin. Puis nous trouvons deux châsses émaillées, à M. Catteau, et surtout la châsse émaillée de M. Monvoisin, d'Arras.

Ce bel objet est tout couvert de figurines réservées en cuivre doré, ciselé, les têtes en relief. Le fond général de l'émail champlevé est bleu, avec rinceaux dorés C'est une des belles pièces du XIIIe siècle et de l'Exposition.

Les calices et les ciboires ne forment pas la partie la plus remarquable de nos séries d'objets destinés au culte : ils sont ordinaires, et d'une époque où l'on avait perdu les grandes traditions de l'art. En revanche, nous avons une pyxide qui est un chef-d'œuvre.

Cette pyxide a été publiée, avec une gravure grandeur d'exécution,

dans le XVIe vol. des *Annales archéologiques*, de Didron, par M. Deschamps de Pas. Sur un pied à base circulaire supportant une tige à nœud (le tout avec ornementation gravée en réserve comme s'il y avait eu à émailler), repose un cylindre en partie à jour, surmonté d'une petite lanterne également à jour. Le grand cylindre a deux galeries en colonnettes romaines, séparées par un anneau de filigranes et pierreries ; la lanterne consiste en une seule galerie de colonnettes romanes. Le toit qui relie la pyxide à sa lanterne est tout couvert de filigranes et pierreries ; il en est de même du petit toit de la lanterne, divisé d'ailleurs en six compartiments. — Cette pyxide délicieuse est du XIIe siècle ; elle appartient à la cathédrale de Saint-Omer.

Nous avons aussi plusieurs pyxides émaillées, en dehors de celles dont nous avons parlé dès le commencement de ce travail. Elles sont du XIIIe siècle et appartiennent à l'église de Pissy (Somme), à Mme Deneux (Amiens), et à M. Van der Cruisse de Waziers.

Nous avons un certain nombre d'objets divers servant au culte et qui offrent un vif intérêt : navettes, cuillers à encens, masses de bedeau et de confrérie, burettes, aiguières, bénitiers, reliures de missel, instruments de paix, plaques émaillées, dont plusieurs sont très-remarquables et sont décrites au Catalogue.

Arrêtons-nous enfin devant cet habitacle du tableau de Notre-Dame de Grâce, de Cambrai, œuvre importante, remarquable par la richesse des émaux et le fini du travail. C'est à la fois un ex-voto qui témoigne de la piété des habitants de Cambrai, et une œuvre d'art qui atteste leur bon goût.

Voici une sainte chandelle qui mérite aussi l'attention du visiteur.

C'est la custode en argent, du cierge qui appartenait à la confrérie des Damoiseaux de Tournai. Cet objet est divisé en cinq parties, par des cercles ouvragés, et orné de 58 écussons émaillés, dont quelques-uns manquent. Le tout se termine par une tourelle dont le dessus, fixé à charnière, semble avoir servi d'éteignoir. Les trois sections inférieures et la tourelle sont du XIVe siècle : le reste fut probablement ajouté au XVIe.

Enfin, nous omettons malgré nous bien des objets mentionnés au Catalogue, car nous n'avons pas à refaire ici ce travail; mais comment ne pas signaler, en finissant cette visite, deux objets dont nous n'avons point parlé jusqu'ici, parce qu'ils n'appartiennent pas à la classe de ceux dont nous venons de nous occuper?

Le premier est ce grand autel portatif appartenant à la cathédrale de Namur.

Il est en forme de coffret, porté sur pieds de lion, et tout entouré de scènes sculptées en ivoire, tirées de l'histoire du Nouveau-Testament. Le style des figures, les bordures, les rinceaux gravés sur l'encadrement en métal de la pierre sacrée, semblent indiquer le XIIe siècle. Il y a 18 scènes différentes et une richesse extrême de personnages.

L'autre est un feuillet de diptyque appartenant à M. Mallet, d'Amiens. Il porte trois scènes : le massacre des Innocents ; le baptême de Notre-Seigneur; les noces de Cana. La décoration de la bordure, en oves et flèches, indique un souvenir romain : d'autre part, le nimbe existe derrière la tête du Sauveur. Dans la scène du baptême, Jésus est plus petit que saint Jean, mais il est nimbé. Est-ce une allusion à cette parole du Précurseur : *oportet illum crescere, me autem minui?* Ce n'est pas clair, et cette scène offre plusieurs difficultés dont nous parlerons ailleurs. Il est difficile d'assigner une époque à cette pièce très-importante, où l'on sent, pour ainsi dire, palpiter l'art des catacombes et l'expression naïve et forte du premier âge du Christianisme.

Le dernier objet désigné ici et rentrant dans la catégorie que nous étudions, sera le triptyque de l'église de Sainghin-en-Mélantois (Nord).

Un saint évêque est debout sous une arcade trilobée. Tout autour, ainsi que dans le fond des volets du triptique, on voit des quatrefeuilles renfermant des reliques, dont la nomenclature est sur le bord des quatrefeuilles. Le tout est en argent doré. Les bords de la grande arcade comme ceux des volets sont en nielle très-fine. C'est un délicieux objet du XIIIe siècle, du goût le plus pur.

XIX

Si nous voulons, dans une dernière visite, nous rendre compte d'une foule d'objets que nous n'avons pas encore examinés, nous verrons qu'il y en a de très-curieux et qui mériteraient un examen attentif.

Ce ne sont pas sans doute des œuvres d'art bien remarquables, ces 33 plaques de métal peintes et dorées des deux côtés, avec des croix, des chiffres, des anges, des indications de fonctions ; mais ce sont des insignes de procession qui datent de deux siècles et qui ont du caractère. Et puis cela peut servir à donner l'idée de choses analogues, à modifier selon les besoins. Voici des lanternes en cuivre repoussé et ciselé, des hallebardes de l'époque Louis XIV, des lustres, des chandeliers : voici, en grand nombre, des bassins d'offrande en cuivre repoussé, objets pour lesquels on ne saurait être trop sévère, tant on en fabrique aujourd'hui de faux. Ces médaillons en fer, représentant des apôtres, appartiennent à

TROIS RELIQUAIRES
Appartenant à M. Desmottes, Lille.

TRIPTYQUE
Appartenant à l'église de Seneghin-en-Melantois (Nord).

M. Planquart : j'ai exposé une grande plaque de plomb, au repoussé, représentant une adoration des Bergers et provenant de l'ancienne cathédrale d'Arras, des Anges adorateurs, aussi au repoussé, en cuivre doré, XIVe siècle, une plaque XIIIe siècle, etc. Vous voyez maintenant une pince à encens, musée d'Arras; un seau à eau bénite, de M. Sauvage-Gentil; des instruments de paix, des encensoirs, des ciboires en cuivre repoussé, des chandeliers, des croix, des sonnettes d'autel, des statuettes, des cuillers à encens, toute une série d'objets en cuivre, où il y a des formes à étudier, des symboles à reproduire, des types à imiter.

La céramique nous a fourni quelques bonnes pièces, que l'on trouvera décrites au catalogue. Notons en particulier ces carreaux anciens provenant de la cathédrale de Térouanne, cette mosaïque de l'abbaye de Saint-Eloi, toutes ces belles et bonnes pièces qui font partie de la collection de M. Achille Gentil, de celles de Mme Gentil-Renard, de M. Jules de Vicq, de M. A. Scrive, de M. Em. Cussac, de M. Houdoy, de M. Reynart, de M. Descamps, de M. Catteau, de M. César Fontaine, de M. Bonnier, de M. Casati, de M. Duroux, de M. Evaldre, de M. A. Rocques, de M. Van Hende, de M. J. Brame, de M. Planquart, de M. A. Houzé de l'Aulnoit, de M. Fleury Filbien. On voit que la ville de Lille a fourni son contingent sérieux à la huitième section comme aux autres. Citons en passant la terre cuite exposée par M. Houzé de l'Aulnoit.

La déposition de croix. — H. 30. L. 60. — Terre cuite. — Nicodème et Joseph d'Arimathie déposent sur le sol le corps du Christ, descendu de la croix; tous deux sont inclinés, et l'un d'eux, vu de dos, est agenouillé au premier plan. Le fond de la composition est occupé par le groupe de Marie évanouie et de saint Jean qui la soutient; vers la droite, sainte Madeleine et les deux Marie sont disposés dans des attitudes qui expriment la douleur, la peine et l'abattement.

Cette description est extraite du *Catalogue du musée du Louvre* et s'applique à un bas-relief de Jean Goujon en pierre de Trossy.

H. 79. L. 19.

La composition exposée à Lille se distingue de celle du Louvre, par des changements tels, qu'ils révèlent dans cette œuvre la première pensée de l'artiste; ainsi : le personnage qui soulève le Christ a la tête inclinée, tandis que dans le bas-relief sculpté, la tête est redressée, position plus en harmonie avec l'effort nécessaire pour remplir ce pieux devoir; les bras de la Vierge sont complétement nus, ce qui est contraire à toutes les traditions, alors qu'au Louvre le vêtement s'attache aux poignets. D'autres menus détails démontrent que cette terre cuite ne peut être une copie.

Le bas-relief du musée a été composé par Jean Goujon pour le jubé de

Saint-Germain-l'Auxerrois, construit par Pierre Lescot. Ce jubé fut démoli, en 1744, par Baccarat, et les sculptures mises de côté, jusqu'au moment où Lenoir les retrouva pendant la Révolution toutes couvertes de couleurs ; après les avoir nettoyées, il les plaça dans son musée des monuments publics, d'où elles passèrent au musée du Louvre.

De Beauvais, d'Amiens, de Douai, de Saint-Omer, d'Iwuy, nous avons aussi des pièces remarquables, décrites au catalogue, sous les noms de MM. Mathon, Larangot-Wavrin, de Landreville, Warin, Hasard, de Ternas, Queulain, d'Argœuves, Mme Deneux. Quelques vitraux ont été envoyés par MM. Notterman, Bonnier, Bernard, Moignet, l'abbé Dehaisnes, Mme Duvette et Mme veuve Gonnet.

La neuvième section mériterait une étude approfondie ; mais il est difficile de s'y livrer dans une simple visite à l'Exposition, et il faudrait un travail spécial pour bien faire ressortir les mérites de collections comme celles qui sont ici sous nos yeux.

M. Preux, de Douai, nous donne des sceaux d'églises, d'abbayes, de couvents, à l'aide desquels on peut suivre pas à pas l'histoire de bien des villes et localités du nord de la France. Une première série de soixante-huit numéros nous donne une liste de villes et villages qui parcourt toutes les lettres de l'alphabet et tout le territoire qui va d'Abbeville et de Péronne jusqu'aux Ardennes. Quinze autres numéros nous donnent des sceaux d'ecclésiastiques ; vingt autres sont indéterminés, mais très-intéressants à étudier. Une dernière série nous offre des emblèmes religieux et des légendes : ils vont, comme les précédents, du XIIIe au XVIIe siècle. Enfin, M. Preux expose aussi des fers de reliure qui rappellent des noms historiques et des souvenirs locaux. L'ensemble de ces rares et précieux objets, extraits d'une collection magnifique, est d'une grande importance au point de vue de l'histoire comme pour l'étude de l'art religieux dans nos contrées.

M. Van Hende, de Lille, a exposé un certain nombre de souvenirs lillois parfaitement choisis. C'est une médaille de l'archevêque de Cologne, sacré à Lille par Fénelon ; ce sont des médailles religieuses, des jetons, des méreaux capitulaires et autres, un plommet de la fête des Innocents.

Voici une collection de médailles religieuses exposée par le collége N.-D. de Tournai ; une suite de 400 médailles, insignes de corporations et pélerinages, méreaux, etc., exposée par M. Ratel-Hécart, de Valenciennes. Du même exposant nous avons encore 26 planches de cuivre ayant servi à imprimer d'anciennes gravures et images de piété, des sceaux et d'autres objets du plus grand intérêt.

M. l'abbé Rigaux nous offre 125 médailles religieuses parmi lesquelles

FEUILLET DE DIPTYQUE EN IVOIRE

Appartenant à M. Mollet, Amiens.

PAREMENT D'AUTEL

Appartenant aux Dames Ursulines d'Amiens.

on remarque des raretés tout-à-fait exceptionnelles et des types particulièrement utiles à étudier pour l'histoire du pays.

M. Dancoisne, l'infatigable numismate d'Hénin-Liétard, ne pouvait pas manquer à ce rendez-vous si honorable pour les archéologues et les amis des arts. Aussi a-t-il exposé toute une précieuse collection sur laquelle, espérons-le, une notice spéciale sera publiée plus tard. Cette collection s'ouvre par une Tessère du IVe siècle. Elle se continue par des séries de médailles religieuses qui font l'histoire des sanctuaires principaux de la Belgique, puis de Douai, de Carvin, de Seclin, etc. D'autres pièces, des coins, des moules, viennent varier ce bel ensemble et donner un spécimen des magnifiques collections de M. Dancoisne.

Nous avons aussi des pièces lilloises très-curieuses de M. Achille Gentil, de M. Vernier de Roubaix, et d'autres pièces de M. le chanoine Denis de Meaux. Enfin, M. Béthune-d'Ydewalle, de Gand, nous a donné plusieurs bulles de pape, d'Adrien IV à Clément XIII, et une empreinte de l'ancien sceau de la ville de Gand.

Déjà, dans le cours de ces longues promenades à travers l'Exposition de Lille, nous avons rencontré une foule d'objets, de divers genres de travail, ayant servi dans la vie privée. Achevons l'examen de ceux de ces objets qui n'ont point été remarqués jusqu'ici, et nous aurons alors achevé notre travail et terminé nos visites.

Tout de suite s'offre à nos yeux la collection de M. Maillard, de Valenciennes.

Cette collection n'a pas moins de 56 numéros, et elle est composée des objets les plus variés. On y rencontre en effet des croix, des émaux, des scapulaires, des bénitiers, des médaillons, le tout allant de la Renaissance au XVIIIe siècle, et quelques pièces sont plus anciennes.

Voici des Thèses de l'ancienne Université de Douai, impressions sur soie avec belles gravures. Voici une horloge décorée de peintures, genre vernis-Martin, à Mme Hollebecque, une autre à M. Auguste Leclercq, des meubles ornés d'emblêmes religieux, des croix de pélerinage, une ceinture garnie de plaques d'ivoire, venant d'une abbesse d'Etrun, et appartenant à Mme la comtesse d'Héricourt. Voici des coffres et bahuts en bois sculpté, à M. Ozenfant, à M. Alb. Scrive, et un beau Scribane orné de 13 peintures, appartenant à Mme Malfait, de Lille. Jetons un coup-d'œil sur ce travail en nacre et en bois représentant l'Eglise du Saint-Sépulcre, sur ces beaux chapelets filigranes, sur ces petites croix, sur ces bénitiers, sur ces rapes à tabac avec sujets religieux.

Nous avons encore une collection de bagues avec sujets religieux, des cadres émaillés, des montres, des médaillons, des bassins d'aiguières, des

boîtes en nacre, des hanaps, une admirable suite de dessins d'anciennes étoffes, dus à M. Jules Helbig, de Liége, enfin une magnifique scribane en ébène, avec peinture de Franck, représentant toute l'histoire de Suzanne, appartenant à M. de Cardevacque, d'Arras.

On le voit, par cette nomenclature sommaire, la dixième catégorie est très-riche à l'Exposition, et ce n'est pas en vain que l'on a fait appel aux possesseurs de ces curieux objets, qui montrent bien jusqu'à quel point la vie ordinaire a toujours été imprégnée de l'esprit chrétien.

XX

Il nous serait difficile de passer en revue l'ensemble des choses multiples que nous avons étudiées dans ces longues visites et de faire un résumé de ces études. Toutefois nous pouvons, d'un coup-d'œil rétrospectif, voir ce qui était le plus remarquable dans ce qui fut l'Exposition de Lille en 1874.

Cette Exposition est la première de ce genre qui se soit faite en France. Elle a été la suite et comme le développement de l'Exposition de Malines, qui l'a précédée de dix ans. Trois fois plus riche, quant au nombre d'objets, elle a offert, quant à l'importance, un ensemble qui valait la belle exhibition de 1864.

Si Malines brillait par ses œuvres incomparables d'orfévrerie, de dinanderie, de sculpture ancienne sur ivoire et sur bois, Lille se distinguait par ses manuscrits, ses tapisseries, ses émaux, et par beaucoup d'œuvres d'orfévrerie d'une importance capitale, et quelques-unes tout-à-fait de premier ordre. Mais ne poussons pas plus loin ce parallèle : il ne s'agit pas ici d'émulation, encore moins de rivalité, puisque, grâces à Dieu, nous nous sommes prêté, Belges et Français, un loyal concours. Il s'agit bien plutôt, et uniquement, de constater quel fut le bon goût de nos pères, et combien est grand encore le nombre de leurs œuvres que nous possédons.

Lille seule a fourni à l'Exposition 1212 objets, près de la moitié. Les départements de la Somme et du Pas-de-Calais ont apporté à peu près le même contingent, 253 et 220, mais il est juste de dire qu'ils ont envoyé beaucoup d'œuvres d'un mérite supérieur. Nous avons été aidés admirablement par les amateurs bien connus de Beauvais : puis, en dehors de notre région, c'est à Angers que nous avons trouvé la plus grande sympathie. Le trésor de Conques nous a été ouvert : De Paris et d'ailleurs nous sont venues d'elles-mêmes des œuvres auxquelles nous n'avions point fait appel. La Belgique n'a pas voulu laisser oublier son exposition

CHAPELLE TRIPTYQUE

Appartenant à M. Aug. Grenfait, Lille.

de 1864 et la part qu'y avait prise le nord de la France; aussi nous a-t-elle donné un certain nombre de ses plus riches joyaux. Gand et Tournai, Liége et Namur se sont surtout souvenus de leurs frères de France et ont voulu témoigner hautement de leur sympathie pour une entreprise dont le but élevé a été compris.

Ce but a-t-il été atteint? Nous le pensons. Nous croyons que cette double exposition de Malines et de Lille, à dix ans d'intervalle, a réveillé le bon goût, a inspiré des idées élevées, a montré de bons modèles que l'on imitera, a donné de l'art religieux une idée plus complète et plus pure, a fait en un mot beaucoup de bien. C'est là un enseignement d'un ordre supérieur qu'il sera utile de renouveler de temps en temps et les moyens ne manqueront pas. On n'a vu à Lille qu'une faible partie des richesses artistiques du pays. En ce qui concerne le Pas-de-Calais, par exemple, ce n'était pas le quart des richesses réelles et connues : un inventaire artistique que nous préparons le prouvera. Dans d'autres contrées, des expositions spéciales comme celles de Lille et de Malines seraient également réalisables et fort utiles. Ici l'orfévrerie brillerait, là ce seraient les tapisseries, ailleurs les émaux, etc. De l'ensemble de ces diverses branches de l'art religieux résulterait un travail d'études, soit spéciales, soit générales, et l'esthétique y gagnerait ainsi que l'exécution pratique des œuvres d'art.

Ayons donc confiance dans la renaissance de plus en plus sérieuse de l'art religieux et donnons-nous, sinon à bref délai, au moins pour une époque qui ne soit pas trop éloignée, un rendez-vous à une nouvelle Exposition d'objets d'art religieux qui fasse, avec ses sœurs aînées de Malines et de Lille, une trilogie à l'honneur de la foi vive et du sens artistique qui ont toujours marqué les œuvres de nos aïeux.

L'abbé E. Van Drival.

LES ORIGINES
DE L'ORFÉVRERIE CLOISONNÉE

CINQUIÈME ARTICLE *

V. — *La Phénicie et la Syrie.*

La Syrie est une contrée de l'Asie comprise entre la chaîne du Taurus, l'Euphrate, la Palestine et la Méditerranée. Voisine de l'Égypte au sud, à l'est des Assyro-Chaldéens, elle confinait ainsi aux deux grandes monarchies qu'une rivalité séculaire fit lutter si longtemps pour la domination du monde antique. Placée, on peut le dire, entre l'enclume et le marteau, la Syrie, tantôt indépendante, tantôt soumise au victorieux du jour, finit, après de nombreuses intermittences, par être absorbée dans l'empire assyro-chaldéen.

Deux races distinctes peuplaient la Syrie au moment où les Hébreux entrèrent dans la Terre-Promise : à l'ouest, sur le littoral, une nation chananéenne, les Phéniciens, au midi de laquelle s'établirent plus tard les Philistins; au nord, les Araméens, qui, assujettis par David, émancipés sous le règne de Salomon, constituèrent, depuis ce dernier jusqu'à la conquête de Tuklat-pal-Asar (Tiglat-Pileser des Livres Saints), le puissant royaume de Damas [1].

Au sein d'une agglomération formée d'éléments hétérogènes et

* Voir le numéro précédent, p. 300.

[1] F. Lenormant, *Manuel d'hist. anc. de l'Orient*, t. I, liv. II, passim.

souvent divisée par des intérêts locaux, le plus grand rôle historique appartient sans conteste aux Phéniciens : leur influence sur le monde entier fut immense, elle ne dut pas être moindre à leurs portes; aussi demanderons-nous d'abord à ce peuple les renseignements en fort petit nombre qu'il est possible d'obtenir sur l'orfévrerie cloisonnée en Syrie.

Commerçants avant tout, les Phéniciens ont-ils eu un art national? J'inclinerai vers la négative. Le génie créateur s'allie mal aux spéculations mercantiles, et le négociant occupé à calculer ses pertes ou ses bénéfices n'a guère de loisirs pour s'adonner aux choses de l'intelligence. Mais, entre les arts et le commerce, il y a l'industrie, et l'industrie enfante d'habiles praticiens. Or, la Phénicie fut un centre de production en même temps qu'un entrepôt de marchandises : ses orfèvres manquèrent sans doute de l'initiative, privilège céleste qui n'est pas un lot banal; à coup sûr ils imitèrent, en y introduisant quelque chose du leur, les chefs-d'œuvre de l'Égypte et des autres pays avec lesquels ils eurent des relations d'intérêt. Il fallait bien se conformer au goût du chaland [1].

Plusieurs monuments, colligés par MM. Renan, de Saulcy et Guillaume Rey durant leurs voyages en Phénicie, monuments exposés dans nos galeries du Louvre, appuient ces données philosophiques. Un sarcophage offre à la fois les caractères de l'art égyptien sous la XIXe dynastie (1462-1288 av. J.-C.) et de l'art assyrien au Xe siècle avant notre ère; le tombeau d'Eshmunazar, roi de Sidon, accuse nettement le style égyptien. Le torse d'un

[1] « L'art phénicien n'a jamais rien créé d'original. Plus commerçants que penseurs, plus vulgarisateurs que créateurs, plus habiles ouvriers qu'artistes véritables, les Phéniciens se sont bornés à l'imitation servile des monuments de leurs voisins ou de leurs maîtres, soit qu'ils se contentassent d'appliquer à leurs propres croyances les formes et les symboles étrangers, soit qu'aux époques de transition ils aient fondu dans un ensemble hybride les emprunts faits à des écoles originales et nationales. » Cte de Vogüé, *Stèle de Yehawmelek, roi de Gebal*, p. 16, in-4°. Paris, 1875.

colosse royal, trouvé à Sarfend (Sarepta), est vêtu de la *schenti* (sorte de pagne bridé sur les hanches au moyen d'une ceinture) rehaussée d'un pendant terminé par deux uræus ; or, ce même pendant, analogue au *kilt* écossais, je le rencontre en orfévrerie cloisonnée sur la figure d'un Ramsès que j'ai sous les yeux. Le sphinx ailé coiffé du *pschent*, associé à la palmette assyrienne, deux griffons asiatiques affrontés devant la plante sacrée, le disque symbolique, apparaissent sur des bas-reliefs et le fût d'une colonne. Des bronzes rappellent le décor des vêtements de l'effigie royale exhumée par M. Layard dans les ruines du palais de Nimroud ; enfin, deux coupes d'argent doré, achetées au bazar de Larnaca (Citium, île de Chypre) sont couvertes d'ornements égyptiens et assyriens [1].

Une stèle fort curieuse, qui fait partie de la collection de M. L. de Clercq, député à l'Assemblée Nationale, présente un spécimen complet de l'art hybride des Phéniciens. On y voit Yehawmelek, roi de Gebal (Byblos, Djebeïl), revêtu du costume achéménide, sauf les fanons assyriens de la tiare, rendant hommage à sa divinité locale, la déesse Baalath-Gebal, dont la pose, l'habillement et les attributs sont identiques à ceux de l'Isis-Hathor égyptienne. Le disque ailé, flanqué des deux uræus couronne le tableau ; ce disque et les reptiles étaient en métal inscrusté dans

[1] A. de Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. 17. — M. le duc de Luynes croit qu'Eshmunazar vivait au temps où Apriès fut attaqué par Nabuchodonosor (574-572) ; M. Schlottmann, que ce roi sidonien commandait les forces navales qui, en 387 et 386, détruisirent la flotte lacédémonienne et vainquirent Evagoras à Citium : pl. 16 et texte. — Il faut comparer cette figure royale à une sardoine du musée de Florence, intaille, à l'effigie d'un Abibaal, que M. le duc de Luynes attribue au père d'Hiram ; elle serait alors du XIe siècle avant J.-C. (*Numismatique des satrapies*, 1849, pl. 13, n° 1 ; p. 69) : pl. 18, fig. 1 et texte. — Les bas-reliefs proviennent de Rouad (Aradus) ; les griffons ont la même attitude que les célèbres lions de la porte de Mycènes. La colonne a été trouvée à Tyr ; le galbe de son chapiteau se rapproche du style égyptien : pl. 18, fig. 2, 3, 4. — Pl. 21 ; renvoi aux *Monuments of Nineveh*, pl. 6, 8, 9, 43 à 49. — Pl. 10, assyrien ; pl. 11, égyptien, ou plutôt un mélange des deux styles. — Prisse d'Avennes, *L'Art égyptien*, pl.

la pierre. Les caractères paléographiques de l'inscription gravée au-dessous de la scène, les procédés égyptiens encore en pleine vigueur, le costume franchement perse du personnage royal, assignent pour date à la stèle, et par conséquent à l'existence de Yehawmelek la première moitié du Ve siècle avant notre ère [1].

Certains débris d'architecture, de provenance cypriote, et dont le symbole du croissant renversé avec un disque entre les cornes établit suffisamment l'origine phénicienne, sont marqués au signe particulier du cloisonnage. Ils consistent en chapiteaux de pilastres où la volute ionique se marie au chevron et à l'enroulement assyriens : chaque détail de ce bizarre assemblage est cerclé d'un filet saillant, analogue aux bordures qui orlent le dessin des briques émaillées à Ninive et à Babylone [2].

Un motif familier au décor phénicien, le système d'imbrications qu'en héraldique on nomme *papelonné*, me semble aussi emprunté au cloisonnage égyptien. Le musée du Louvre possède un sceptre en bois doré sur pâte, dont la hampe est ornée de zônes où le métal bruni alterne avec des imbrications coloriées. Les alvéoles, profondément fouillés dans la matière excipiente, incrustent de la cornaline, du lapis et de la malachite. Il règne entre ce sceptre, le pavement du pectoral d'Assarhaddon et deux fragments de sculpture phénicienne, au Louvre, une affinité très-appréciable [3].

Le riche cabinet de M. L. de Clercq, dont l'accès m'a été ouvert avec une courtoisie toute spéciale, regorge de bijoux syro-

[1] M. de Vogüé, *ouv. cité*, p. 3, 4, 12, 14 et pl.

[2] *Musée etc.*, pl. 33, fig. 4 et 5; provenance, Golgos et Trapeza, près Famagouste. Un chapiteau de colonne (XIIe siècle), débris probable de l'ancienne cathédrale d'Arras, offre à peu près le même type que la fig. 5. — Les anses du grand vase d'Amathonte, où la palmette assyrienne tourne complétement au grec, sont aussi cernées d'un filet. Chacune de ces anses (même pl., fig. 2) est orientée et encadre un taureau. M. de Longpérier trouve que le vase a des rapports avec la Mer d'airain du temple de Salomon ; l'attitude et la disposition du taureau m'ont fait penser à l'Apis incrusté de la collection Abbott, cité plus haut.

[3] Galerie égypt., Salle civile, n° 12. *Musée, etc.*, pl. 189, fig. 3 et 4.

phéniciens en or, fabriqués sous l'influence grecque. On y distingue entre autres des boucles d'oreilles à longues chaînettes qui, après avoir entouré le pavillon, permettent à la pendeloque de descendre sur les épaules ; l'anneau, aplati en croissant, rappelle les formes assyriennes : ce croissant est encore porté aujourd'hui en Algérie et par les paysannes slaves de Dignano (Istrie) [1]. Des grenats, des saphirs et des agates rehaussent l'ensemble. Un fort beau collier aux éléments métalliques découpés, sertissant des pierres dures isolées ou géminées, des cœurs en grenat syrien, ont également captivé mon attention. Les pièces de style asiatique pur sont relativement clairsemées dans la collection de Clercq ; mais, rares partout, le musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, est vraisemblablement le seul en Europe qui en possède d'analogues. Citons d'abord un collier de perles d'or filigranées ayant pour pendant la grenade caractéristique : des fibules singulières, gros boudin courbé en arc terminé par des têtes d'antilope et de lion aux yeux de grenat : une bague massive, large anneau biseauté dont les deux faces incrustent des émeraudes, des saphirs et des grenats; un rat gemmé, ciselé en ronde bosse et tenant une perle entre ses pattes antérieures, rampe sur la tranche. Plus archaïques encore peut-être sont : des bagues au triple ou quintuple chaton versicolore, compris entre de maigres lotus très-épanouis; enfin une petite palmette délicatement ouvrée à jour pour cloisonner une ornementation polychrome entièrement perdue. La boucle d'oreille égyptienne, pl. II, fig. 3, pourra en donner une faible idée [2].

Quelques objets, conservés dans la Salle des bijoux antiques, au Louvre, me semblent d'origine syro-phénicienne : parmi eux le collier n° 221. Il est formé de disques en grenat alternant avec

[1] *V. Le Tour du monde*, liv. 744, p. 236, 1875. Dignano occupe le centre de la pointe sud de l'Istrie. Au croissant, dont les dimensions sont énormes, on accroche encore cinq pendeloques pyriformes.

[2] Cet ornement dont je n'ai pu déterminer l'usage, semble un compromis entre le lotus et la palmette assyrienne. V. *Musée, etc.*, pl. 18, fig. 3 et 4.

des perles d'or ; entre les cornes du croissant renversé qui lui sert de pendant, une poire de grenat surmontée d'une rosette d'or. Ces joyaux n'offrant aucun rapport direct avec l'orfévrerie cloisonnée, je ne m'y arrêterai pas davantage. Le collier du colosse de Sarepta, un double rang de poires et de perles avec le croissant caractéristique, sort également de mon cadre. Néanmoins ce dernier type, resté de mode, tant en Orient qu'en Occident, jusqu'au IVe siècle après J.-C., va me fournir l'occasion d'une remarque. On classe généralement dans la catégorie des colliers certains bijoux trop longs pour servir de bracelets, trop courts pour cerner le col ; quelle était leur destination ? Une admirable tête de Vénus *Cypria*, en terre cuite, trouvée aux environs de Larnaca par M. le baron L. de Maricourt et faisant partie de sa collection à Vendôme, résout la difficulté. La déesse a pour coiffure un voile relevé surmonté de la *cidaris* [1] ; leur ligne de jonction est cachée sous un bandeau de disques annelés et de poires, allant d'une tempe à l'autre. Sur la plupart des nombreux exemplaires connus de cette même Vénus, le bandeau se confond dans la *cidaris*, mais il en est ici très-distinct : il a été rajouté au pastillage et ses points d'arrêt sont parfaitement visibles. On peut donc conclure de mon observation que parmi les bijoux antiques regardés comme des colliers par les archéologues, quelques-uns, sinon beaucoup, étaient à l'usage de *frontale*, ἄμπυξ.

Nous avons vu, au XVIIe siècle avant notre ère, pendant la minorité de Thothmès III, les Phéniciens faire le commerce de l'or avec l'Égypte : des peintures de la même époque représentent les offrandes ou les tributs apportés au pharaon par ce peuple et ses alliés. On y reconnaît des objets en métal précieux et des vases de toutes formes incrustant des matières coloriées. Évidemment l'industrie du cloisonnage n'en était point alors à ses débuts sur les côtes syriennes de la Méditerranée. Bien que la majeure partie des vases incrustés ait l'or pour excipient, d'autres semblent

[1] Haute couronne cylindrique, ornée ici de palmettes et de sphinx ailés.

rentrer dans la céramique pure ; certains lotus du Louvre avec leurs calices de pâte blanche, leurs pétales bleus et rouges, paraissent de fabrication analogue [1].

Un curieux spécimen d'incrustations, appartenant aussi au musée du Louvre où il a été envoyé d'Égypte, pourrait être, je crois, attribué à l'industrie phénicienne malgré son lieu de découverte. C'est la terminaison d'une ceinture en argile rouge très-cuite. La frange du gland est émaillée en bleu vif ; la tête, dorée, offre un triple rang d'alvéoles rectangulaires incrustant des imitations de malachite, cornaline et lapis ; un filet de verre bleu, compris entre deux filets dorés, sépare la tête de la frange [2].

Aux temps homériques, nous retrouvons les Phéniciens colportant chez les insulaires de la Méditerranée des bijoux sur lesquels j'aurai à m'arrêter plus loin, car j'y soupçonnerais un travail d'incrustation [3]. Ezéchiel, dans sa prophétie de la ruine de Tyr et de Sidon, morceau d'une incomparable beauté, décrit ainsi les royales magnificences de la Phénicie.

Tu as été dans l'Eden, jardin de Dieu ; tu étais couvert de toutes sortes de pierres précieuses : *odem*, *piteda*, *iahlom*, *tarshish*, *shoham*, *ioshphé*, *saphir*, *nophech*, *bareketh* et l'or.

Toi Chroub protecteur, que j'ai placé sur la montagne sainte de Dieu, tu as été là, tu as marché au milieu des אבני־אש (pierres de feu) [4].

Il me semble difficile de ne pas admettre que le prophète ait voulu désigner ici des joyaux et des plaques de métal incrustés, analogues aux ornements des temples et des palais assyro-chaldéens ; un court passage d'Hérodote pourrait bien s'interpréter dans le même sens.

[1] *Manuel d'hist. anc. de l'Orient*, t. I, liv. III, § 2. Chabas, *Les études préhistoriques et la libre pensée*, p. 4, in-8°, Paris, 1875. Prisse d'Avennes, *L'art égyptien*, pl. Galerie égypt., Salle civile. Ces lotus doivent provenir d'un pavement.

[2] Galerie égypt., Salle civile, n° 2998. V. nôtre pl. III, fig. 1, robe du génie tétraptère.

[3] *Odyssée*, XV, 415 et 460.

[4] XXVIII, 13, 14 ; Cahen, *trad. cit.*

L'historien raconte qu'il lui a été montré dans le temple d'Hercule, à Tyr, deux stèles, l'une d'or affiné, l'autre de pierre d'émeraude qui brillait avec intensité pendant la nuit [1]. Les traducteurs ayant rendu le grec στήλη par *columna*, au lieu de *cippus* ou *stela*, ont altéré la pensée d'Hérodote ; il n'a pas entendu les colonnes destinées à soutenir l'édifice, mais bien ces piliers bas, parfois ronds en Occident, souvent plans et rectangulaires en Orient, chargés d'inscriptions commémoratives, de figures et d'ornements, que l'Assyrie, l'Égypte et la Phénicie nous ont légués en grand nombre [2]. La stèle d'or nous intéresse peu, en revanche la stèle d'émeraude à l'éclat nocturne mérite une explication. Si petit que fût le monument, on n'admettra pas qu'il ait été tout d'une pièce ; dans ce cas Hérodote eut consigné le fait, et il s'en est abstenu ; d'ailleurs la malachite, le jaspe et autres minéraux opaques de couleur verte auraient pu seuls fournir un monolithe capable d'attirer les regards du voyageur : or l'élément de la stèle était translucide [3]. Elle consistait donc en gemmes ou imitations de gemmes, réunies par une armature métallique assez tenue pour qu'un rapide coup-d'œil ne permit pas de la discerner au premier abord. Je crois qu'Hérodote vit une mosaïque de pierreries où dominait le vert, couleur favorite des Orientaux ; genre de décor que les textes assyro-chaldéens nous ont révélé, qu'Ézéchiel désigne par les *pierres de feu* au milieu desquelles

[1] Καὶ ἐν αὐτῷ ἔσαν στῆλαι δύο. ἡ μὲν χρυσοῦ ἀπέφθου, ἡ δὲ σμαράγδου λίθου λάμποντος τὰς νύκτας μέγαθος. II, 44.

[2] Pline adopte le mot *stela* pour désigner les pierres inscrites de l'Arabie : Insulæ sine nominibus multæ : celebres vero, Isura, Rhinnea, et proxima in qua scriptæ sunt stelæ lapideæ litteris incognitis. *Hist. nat.*, VI, 32.

[3] Mgr Pallegoix, vicaire apostolique de Siam, a vu à Bangkok deux statues de Bouddha, l'une en or massif de 1m 32c de haut, l'autre faite d'une seule émeraude d'environ 0m 50c, évaluée par les Anglais à plus d'un million. *Descript. du royaume de Siam*, t. I, p. 64, in-12, Paris, 1854. Hérodote eut jeté des cris d'enthousiasme devant une semblable pierre, mais n'y aurait-il pas un rapprochement possible entre les idoles siamoises et les stèles tyriennes.

marchait le roi de Tyr, et que nous allons rencontrer chez les Arabes sous une forme circulaire.

Virgile, le plus grand archéologue de Rome et peut-être de l'Antiquité, connaissait très-bien les merveilles de l'orfévrerie tyrienne; Didon étale une argenterie sur laquelle est gravée l'histoire de ses ancêtres :

Ingens argentum mensis, cælataque in auro
Fortia facta patrum, series longissima rerum,
Per tot ducta viros antiqua ab origine gentis.

Plus loin, la reine de Carthage fait apporter la lourde patère d'or incrustée de pierreries qui avait servi à la dynastie de Baal :

Hic regina gravem gemmis auroque poposcit,
Implevitque mero pateram, quam Belus et omnes
A Belo soliti[1].

La Syrie araméenne apportait aux Phéniciens des minéraux précieux qu'ils lui revendaient sans doute tout montés.

Aram trafiquait avec toi à cause de la multitude de tes œuvres ; il fournissait tes marchés en *nophech*, en pourpre, en broderie, en byssus, en ראמות (corail rouge (?), en כדכד *chadchod* (grenat).

Damas faisait le commerce avec tes productions, avec la multitude de tes richesses; en vin de 'Helbon (Alep) et en laine éclatante[2].

Ces textes me paraissent établir que les Syriens de l'intérieur échangeaient leurs vins et leurs produits bruts contre les produits

[1] *Æneid.*, I, v. 640 à 643 ; 728 à 730.

[2] Ézéchiel, XXVII, 16 et 18. « ראמות ne se trouve encore une fois que dans Job, XXVIII, 18 ; on croit que c'est du corail rouge ; chaldéen ואבנין טבין des *pierres précieuses*. וכדכד *chadchod ;* chaldéen ומרגלין autre espèce de pierres précieuses ; on croit que c'est le jaspe ; voyez Isaïe, LIV, 12. » Cahen, *trad. cit.*, t. XI, p. 96, note. — Buxtorf traduit כדכד par « *pyropus*, lapis pretiosus, quasi scintillans dictus, de כדד *scintilla*. » Le *pyropus* est l'escarboucle ou grenat. Une espèce de grenat porte dans le commerce le nom de *syrien* et les Anciens exploitaient cette gemme en Carie. V. Pline, *Hist. nat.*, XXXVII, 25.

ouvrés du littoral. La Phénicie demanda ses premières inspirations à l'art égyptien, les orfèvres araméens firent vraisemblablement aussi des emprunts à l'esthétique assyrienne. Un peuple sémitique, fixé à l'est du Jourdain, sur les confins du désert de Syrie, les Ammonites, avait des ornements dans ce dernier goût. Lorsque David se fut emparé de Rabbath-Ammon, on plaça sur sa tête la couronne du roi vaincu, couronne d'or pesant un talent et rehaussée de pierreries. Le Livre des Rois, qui mentionne le fait, n'entre dans aucun autre détail, mais laisse deviner la lourde coiffure des monarques ninivites [1].

VI. — *L'Arabie.*

« Intermédiaire entre l'Afrique et le reste de l'Asie, la péninsule arabique borde, au sud-est, une partie de l'Océan Indien, et du côté opposé elle toucherait à la Méditerranée sans l'interposition de la Syrie ; au nord-est ses limites variables suivent le plus souvent l'Euphrate. Le golfe qui, à l'est la sépare de la Perse, prend le nom de ce dernier pays ; mais l'Arabie donne elle-même son nom au golfe occidental, Golfe Arabique ou Mer Rouge, au delà duquel nous trouvons l'Égypte et l'Éthiopie.

« Cette position fait de l'Arabie en quelque sorte le centre de l'Ancien Continent, le centre autour duquel se sont établies les civilisations primitives. Aussi, dès les âges les plus antiques de l'humanité, a-t-elle offert une route et un entrepôt au commerce qui lie les peuples. Ses habitants, demeurés toujours dans la demi-

[1] Et tulit diadema regis eorum de capite ejus, pondo auri talentum, habens gemmas pretiosissimas, et impositum est super caput David. II, *Reg.*, XII, 30. Tulit autem David coronam Melchom de capite ejus, et invenit in ea auri pondo talentum et pretiosissimas gemmas, fecitque sibi inde diadema. I, *Paralip.*, XX, 2. — Botta, Place, Layard, *loc. cit.*, pl. passim. — Une sculpture moabite de style égypto-chaldéen rappelle l'ajustement des Sardiniens au temps de Ramsès III. *Musée Napoléon III*, pl. 38 ; Chabas, *ouv. cit.*, p. 297 et sq.

barbarie de l'état nomade, ont fait, au travers de leurs déserts, l'office de voituriers pour les relations entre les nations civilisées de l'Égypte, du bassin de l'Euphrate et de l'Inde [1]. »

Avant de former un corps de nation, réuni par la similitude des mœurs et du langage, les habitants de l'Arabie se divisaient en tribus hétérogènes dont il n'est pas inutile d'offrir un court aperçu. A l'ouest, le long des côtes de la Mer Rouge et dans le voisinage de l'Égypte, les puissants *Amâlica*, (Amalécites), métis des races de Sem et de Cham ; au sud et à l'est, les Koushites qui occupaient le Yémen, le Hadhramaut, l'Oman et le Bahrein (Saba et Dedan) ; au nord et au centre, les Araméens et les Ismaëlites, fidèles à la vie nomade si chère à la descendance de Sem. Plus tard, les Djorhom, issus de Jectan, fils d'Heber, arrière petit-fils d'Arphaxad, se superposèrent aux Koushites du sud et s'étendirent à peu près sur tous les points habitables du sol de la Péninsule. Aux Jectanides appartenait en propre l'idiome dans lequel est écrit le Coran. Les Caydar *(Kedar)*, tribu ismaëlite de la portion méridionale du Yemâma, lisière du désert, fournissaient les caravanes qui, aux temps antiques, apportaient dans la direction de la Syrie les marchandises du sud ; il en est fréquemment question dans la Bible : Saba et Dedan adonnés au commerce et à l'industrie, jetteront, le premier surtout, quelque lumière sur l'orfévrerie des anciens Arabes [2]. »

Nous avons déjà vu, à l'article *Égypte*, que *Poun* et *To-neter* désignaient les contrées de l'Arabie qui longeaient la côte orientale de la Mer Rouge, vraisemblablement l'empire Sabéen. Ces régions produisaient des métaux précieux, des gemmes, des bois odoriférants, des parfums ; leurs rapports commerciaux avec l'Égypte remontent très-haut dans l'histoire. Une inscription du règne de Sonkh-Kara (XIe dynastie, 3000 av. J.-C.) mentionne

[1] F. Lenormant, *Manuel, etc.*, t. III, p. 231 et 232.

[2] Id., *ibid.*, p. 237 à 255. *Genèse*, X, 24 à 26 ; XXV, 13. I, *Paral.*, I, 27. *Ps.* 119, 5. Isaie, XXI, 16, 17 ; XLII, 11 ; LX, 7. Jérémie II, 10 ; IX, 26 ; XLIX, 28. Etc., etc.

l'envoi de vaisseaux à Poun pour recueillir l'*ana*, parfum végétal en grande estime à la cour des pharaons ; alors, paraît-il, on n'exportait pas autre chose de l'Arabie. « Mais, dit M. Chabas, il ne faut rien conclure du silence des monuments en ce qui touche l'industrie de l'Arabie dans le troisième millenaire avant notre ère. Des rapports fort étroits entre la mythologie arabe et le panthéon égyptien montrent suffisamment qu'au moins une partie du pays, probablement la partie maritime, était alors parvenue à un certain degré de culture. Il est permis d'espérer que des textes positifs nous éclaireront plus tard sur ce point [1]. »

L'expédition ordonnée par la reine Hashepsou eut des résultats plus variés ; la légende d'un bas relief d'El-Assassif est ainsi conçue :

Chargement de navires en très-grand nombre avec les merveilles du pays de Poun et toute espèce d'excellents bois de To-Neter, des monceaux de *kami d'ana*, des sycomores qui produisent l'*ana* vert, de l'ébène, de l'ivoire, de l'or, de l'agate du pays d'Amou, des blocs de bois de *tasheps*, du parfum *ahem*, de l'encens, du *mestem* (kohol), des singes *ani*, des singes *kafu*, des *tasem* (chiens lévriers), des peaux de panthères du midi, des *ouvriers* et leurs enfants. Jamais aucun des rois qui ont existé depuis le commencement du monde n'avait apporté de choses semblables [2].

Une autre sculpture du même monument représente la femme du chef de Poun descendue de son âne pour saluer l'envoyé égyptien. La princesse, grasse à effrayer, porte des bracelets, des anneaux aux jambes, un élégant collier à médaillons ; sa chevelure, retenue par un bandeau, tombe, nouée en catogan, sur ses épaules [3]. Il y avait donc en Arabie, au XVIIe siècle avant J.-C., des ouvriers et parmi eux des orfévres. En effet, aux temps de la XVIIIe dynastie, l'or constituait avec l'*ana* le produit le plus important de la péninsule arabique. Sur les bas-reliefs d'El-Assas-

[1] *Etudes sur l'antiq. etc.*, p. 143, 144, 150, 151.

[2] Id. *ibid.*, p. 152 et 153. Les singes sont le *Cynocephalus Hamadryas* et le *Cynocephalus Babuinus*.

[3] Id. *ibid.*, p. 154, fig.

sif, les cheiks de Poun agenouillés devant Hashepsou ont derrière eux une grande corbeille remplie d'*ana* et d'anneaux d'or. Ce métal arrivait, soit sous la forme d'anneaux isolés ou réunis, soit en poudre dans des sacs. Parmi les objets ouvrés figurent des colliers s'attachant à l'aide de cordons ; de lourds *dextralia* ou *periscelides* lisses et continus ; des chaînettes : nul indice d'incrustation [1]. Les Égyptiens professaient un souverain mépris à l'égard des indigènes de Poun, jusqu'à leur dénier la qualité d'hommes [2]. Toutefois, si l'ancienne race arabe était encore, il y a 37 siècles, étrangère aux habitudes du luxe, son incontestable intelligence dut bien vite saisir les raffinements de la civilisation égyptienne, et, quand les ouvriers expatriés par les envoyés d'Hashepsou retournèrent dans leur pays, ils y importèrent vraisemblablement les procédés techniques auxquels ils s'étaient initiés durant leur séjour sur la terre de Mitsraïm. Les présents offerts à Salomon par la reine de Saba (XIe siècle av. J.-C.) consistaient en aromates, en or et en pierreries ; le texte sacré ne dit pas si ces dernières étaient brutes ou serties dans le métal, mais il est permis d'y voir des ouvrages de joaillerie [3]. Les industries opulentes, du reste, ne franchirent jamais l'enceinte des villes où la fertilité du sol et l'appât du lucre commercial avaient aggloméré les populations ; les nomades restèrent à l'état sauvage qu'ils n'ont pas modifié depuis.

Les Assyriens furent aussi en relations avec les Arabes que Sargon rendit ses tributaires :

J'ai imposé des tributs à Samsie, reine du pays d'Aribi, à It-Himar, du pays de Saba, de l'or, des parfums, des chevaux, des chameaux [4].

Assarhaddon continua les errements de son aïeul, suivis d'ail-

[1] Weiss, *Kostumkunde etc.*, t. I, fig. 102, *d* à *i* ; p. 155.

[2] Chabas, *ouv. cité.*, p. 161, 162, fig., 163.

[3] Et ingressa Jerusalem multo cum comitatu et divitiis, camelis portantibus aromata et aurum infinitum nimis et gemmas pretiosas. III, *Reg.*, X, 2.

[4] Ménant, *Annales etc.*, p. 182.

leurs par Sennachérib, ainsi que le démontrent deux prismes gravés en 672 avant J.-C.

La ville d'Audumu, la capitale du pays d'Aribi qui avait été prise par Sin-akhi-erib, roi du pays d'Assur, le père qui m'a engendré, s'était révoltée; je l'ai assiégée, je l'ai prise et j'ai transporté ses habitants au pays d'Assur. — Un envoyé de la reine du pays d'Aribi vint à Ninua avec des présents nombreux, il s'inclina devant moi, il me supplia de lui rendre ses dieux. J'ai accueilli sa demande, j'ai restauré les images de ses dieux qui s'étaient détériorées. — J'ai nommé au trône du pays d'Aribi, Tabuya, une femme de mon palais. — Les jours de Khaza-ilu avaient atteint leur terme, j'ai mis Ialu, son fils, sur le trône et j'ai augmenté le tribut qu'il payait à mon père de 10 mines d'or, 1,000 pierres précieuses. — Le pays de Bazi est situé très-loin aux confins de la terre, au-delà du désert. A 150 *kasbu gagar*, au pays de Bazi, on trouve des mines et des pierres *kasalin*. — A 20 *karab* on trouve le pays de Khazu et des montagnes de marbre. — J'ai tué huit rois dans cette contrée, j'ai transporté au pays d'Assur leurs dieux, leurs dépouilles et leurs habitants.

Le second prisme donne la liste de ces huit chefs et des villes qu'ils gouvernaient [1].

La nécessité politique et les traditions de famille conduisirent également Assurbanipal en Arabie. Le roi Shamaïti, d'accord avec les Elamites et les Chaldéens, s'était révolté et ne voulait plus payer le tribut; il fut vaincu et emmené à Ninive [2].

Les Phéniciens n'eurent garde de négliger l'Arabie, route obligatoire du commerce de l'Inde; l'établissement maritime d'Asiongaber, fondé conjointement avec Salomon à l'extrémité septentrionale du golfe Elanitique, dans la Nabatène, dut persister jusqu'à ce que Nabuchodonosor eût ruiné Tyr et châtié vigoureusement les Nabatéens, alliés naturels de l'Égypte et de la Phénicie. Le plan de Nabuchodonosor était de changer la direction du commerce de l'extrême Orient qu'il voulait transporter à Babylone [3] : or, à Asiongaber venaient aboutir les voies fréquentées

[1] Id., *ibid.*, p. 243.

[2] Id., *ibid.*, p. 270 à 274.

[3] Classem quoque fecit rex Salomon in Asiongaber quæ est juxta Ailath in littore

par les caravanes, à l'intérieur et sur le littoral du pays. Ézéchiel n'oublie pas ces détails dans son admirable élégie.

Les fils de Dedan étaient tes courtiers, avec de nombreuses îles tu as commercé ; ils faisaient ta fourniture en ivoire et en ébène.

Vedan et Iavan Maouzel pourvoyaient tes marchés en acier ; la casse et le gingembre entraient dans tes échanges.

Dedan a trafiqué avec toi en couvertures de luxe pour s'asseoir.

L'Arabie et tous les princes de Kedar ont fait le commerce avec toi.

Les commerçants de Sheba et de Raimah étaient tes courtiers dans les principaux de tous les aromates ; en toutes sortes de pierres précieuses et en or ; ils ont pourvu tes marchés.

Haran, Chanah, Aiden, les négociants de Sheba, d'Ashour et de Chilmad faisaient ton commerce.

Ils étaient tes fournisseurs en étoffes parfaites, en talars d'hyacinthe, en broderies qu'ils portaient à tes foires, en coffres remplis de beaux vêtements, attachés par des cordes, et en bois de cèdre [1].

Des rapports aussi intimes avec l'Égypte, les Assyro-Chaldéens et la Phénicie communiquèrent aux Arabes citadins, ainsi que je l'ai déjà dit, les arts et l'industrie de ces trois peuples ; l'orfévrerie cloisonnée fut au nombre des industries importées, et elle me semble devoir être mise au compte égyptien. Un fragment d'Agatharchides (géographe grec qui vivait en 110 av. J.-C.), inséré dans la bibliothèque de Photius, nous apprend que les Sabéens et les Gherréens appliquaient sur les plafonds et les portes de leurs demeures des patères incrustées de pierreries, *φιάλαι λιθοκολλήτοι*, dont l'excipient n'est pas indiqué [2]. Heureusement Diodore de Sicile comble cette regrettable lacune ; après avoir énuméré les pièces d'orfévrerie que les Sabéens étalaient dans leurs somp-

Maris rubri in terra Idumeæ. Misitque Hiram in classe illa servos suos viros nauticos et gnaros maris, cum servis Salomonis. III, *Reg.*, IX, 26, 27. — F. Lenormant, *Manuel, etc.*, t. III, p. 381, 382.

[1] Cahen, *trad. cit.*, XXVII, 15, 19 à 24.

[2] Κίονάς τε πολλοὺς αὐτοῖς φησὶ κατεσκευάσθαι ἐπιχρύσους τε καὶ ἀργυροῦς, πρὸς δὲ καὶ τὰς ὀροφὰς καὶ θύρας φιάλαις λιθοκολλήτοις ἐξειλῆφται πυκναῖς ὡσαύτως καὶ τὰ μεσοστύλια θέαν ἔχειν εὐπρεπῆ. 102, *Geographi Græci minores*, éd. Didot.

tueuses habitations, il dit : « Des colonnes, les unes ont des fûts plaqués d'or, les autres, des chapiteaux argentés. Les plafonds et les portes montrent de nombreuses patères d'or incrustant des pierres précieuses ; si les Sabéens consacrent des sommes énormes à la bâtisse de leurs maisons, ils les ornent à l'intérieur d'argent, d'or, d'ivoire, de gemmes admirables et de tout ce que les hommes estiment le plus [1]. » Il serait difficile de ne pas assimiler les ornements circulaires incrustés de l'architecture sabéenne aux rosaces ninivites et même à la stèle en émeraude que vit Hérodote dans le temple de Melkhart, à Tyr. L'objet qui me semble rendre le mieux la technique et le décor monochrome du meuble phénicien est un magnifique fusil arabe du siècle dernier, pris dans la Kasbah d'Alger, en 1830, et appartenant aujourd'hui à la remarquable collection de M. le Général de Division Véron de Bellecourt. La crosse et le fût sont recouverts d'une mosaïque en plaques de corail découpées, figurant des lotus épanouis, serties dans un réseau de métal gravé, partie argent, partie cuivre doré. Quant aux disques d'or incrustés de gemmes, les Arabes en fabriquaient encore, sauf à leur attribuer une autre destination, deux siècles au moins après le triomphe de l'Islamisme ; cela parallèlement à l'émaillerie à chaud : le musée du Louvre en possède un rarissime spécimen. Il n'y a pas à s'y tromper, le génie oriental varie les combinaisons à l'infini sans modifier essentiellement l'unité du type, et sa technique reste immuable. Que l'on examine attentivement les œuvres de l'art et de l'industrie arabes, du XIe siècle à nos jours ; elles se ressemblent toutes, et cependant aucune n'est identique à l'autre. Mais, tissus, mosaïques, faïences, peintures de manuscrits, cuirs gauffrés, ont un caractère spécial qu'il est impos-

[1] Κίονων τε ἁδρῶν περίστυλα, τὰ μὲν ἐπίχρυσα, τὰ δ'ἀργυροειδεῖς ἐπὶ τῶν κιονοκράνιων τύπους ἔχοντα. Τὰς δ'ὀροφὰς καὶ θύρας χρυσαῖς φιάλαις λιθοκολλήτοις καὶ πυκναῖς διειληφότες, ἅπασαν τὴν τῶν οἰκιῶν κατὰ μέρος οἰκοδομίαν πεποίηνται θαυμαστὴν ταῖς πολυτελείαις · τὰ μὲν γὰρ ἐξ ἀργύρου καὶ χρυσοῦ τὰ δ'ἐξ ἐλέφαντος καὶ τῶν διαπρεπεστάτων λίθων, ἔτι δὲ τῶν ἄλλων τῶν τιμιωτάτων παρ 'ἀνθρώποις, κατεσκευάκασιν. III, 47.

sible de méconnaître, l'aspect de l'incrustation. Les anciennes étoffes en particulier, et j'en ai copié un assez grand nombre pour constater le fait, sont établies sur des cartons inspirés du cloisonnage égyptien et assyro-chaldéen [1].

C. DE LINAS.

(A suivre.)

[1] V. Prisse d'Avennes, *L'art arabe*, arabesques, pl., passim ; notamment les étoffes de Toulouse, Nancy, Utrecht et Nivelles, XIe siècle au XIVe. Ces planches sont le spécimen d'un ouvrage sur les tissus et les broderies que je me disposais à mettre au jour lorsque la concurrence d'une publication analogue effraya mon éditeur, et le projet en est resté là. Il y avait cependant place au soleil pour deux recueils tendant vers un même but — la vulgarisation des plus beaux types de la textrine — mais colligés dans un ordre d'idées très-différent.

ESSAI

SUR L'ÉGLISE SAINTE-FOY

DE CONCHES (EURE)

I.

Voisine d'une de ces vieilles tours féodales, chastement vêtues de lierre, comme le marteau des démolisseurs en a malheureusement tant mutilé et renversé dans notre belle France, l'église Sainte-Foy de Conches est fièrement assise au bord d'une colline à pic et domine une riante vallée. A la première vue, elle jeta dans mon imagination une de ces impressions que laisse le spectacle des grandes choses et des belles œuvres, impressions qui ne s'effacent jamais. L'artiste recueille ces impressions, qui ne se prodiguent pas ; il les conserve pour les communiquer aux âmes qu'il sait éprises du même amour pour ce qui est beau et grand. J'ai ressenti ce choc indélébile en présence de cette vieille église ; et lorsque j'y pénétrai, une émotion me saisit, qu'il me serait impossible d'analyser : elle est restée en moi, mélange d'étonnement et d'admiration : je venais d'apercevoir un de ces monuments que l'on savait construire dans les siècles de foi, quand régnait encore, quoique dans sa dernière incarnation, cette architecture sublime ensevelie depuis sous la froide Renaissance. Ce n'était ni la cathédrale de Paris, grave et mystérieuse comme une vieille chronique; ni la Sainte-Chapelle, châsse de pierre, translucide, aérienne, qui d'un seul jet s'élance vers le ciel et semble fixée dans l'espace par quelque miracle; ni Saint-Germain-des-Prés, naïf comme la foi qui l'a inspiré; ni le portail de Reims, ni le chœur de Beauvais, ni la flèche de Chartres, ni aucun de ces admirables ouvrages anonymes que le Moyen-Age nous a laissés en grand nombre. C'est un de ces joyaux qui suffisent à la parure d'une province, et dont on se sent le besoin de parler après

l'avoir vu : on pense avoir fait une découverte qu'on ne se croit pas le droit de cacher; et, quand même les hommes spéciaux auraient savamment parlé, on veut encore dire le mot du rêveur qui n'a point compulsé les vieux parchemins, mais n'a interrogé que la mémoire de deux ou trois indigènes, et n'a demandé à un rapide et désordonné pèlerinage que des émotions d'artiste.

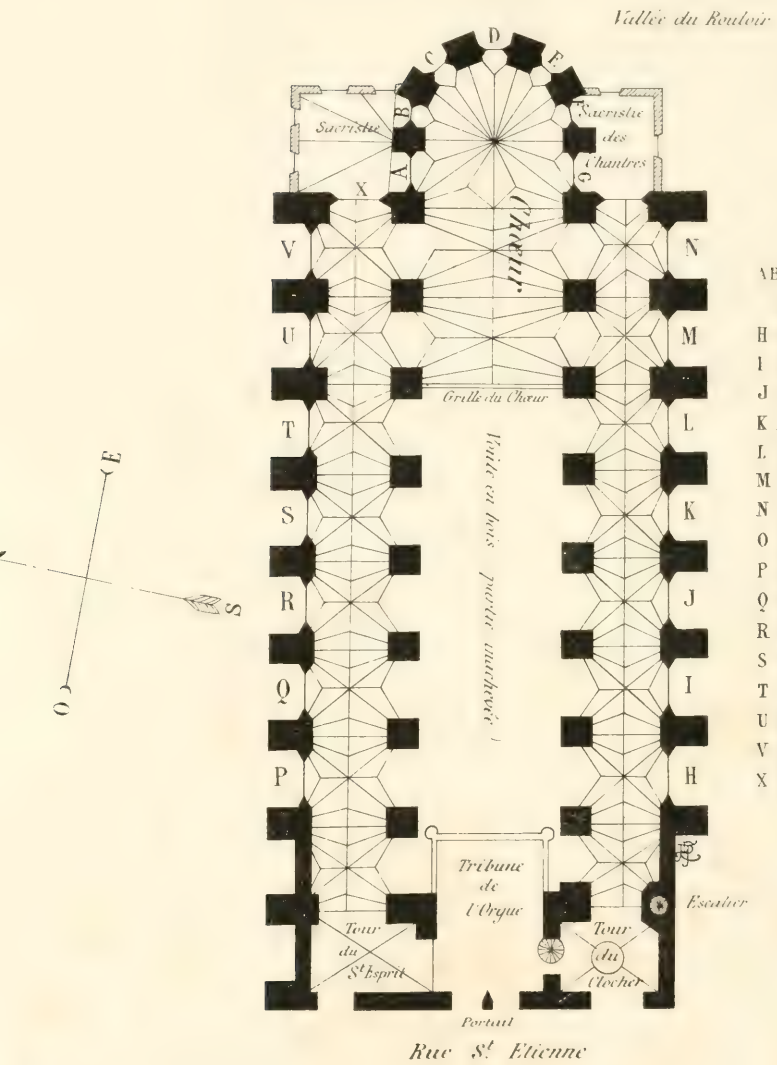
C'est pourquoi j'ai écrit ce qui suit :

II.

Vers le commencement du XIIe siècle, Conches, qui s'appelait alors Douville, appartenait à la famille de Tosny, descendants d'un certain Malahuec, compagnon d'armes de ce Rollon qui traitait avec tant de désinvolture le roi de France. Roger Ier de Tosny était allé seconder Sanche d'Aragon dans sa lutte contre les Maures, et avait fait le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle. A son retour, il visita, en Aquitaine, le tombeau de la vierge Ste Foy, martyrisée à Conches (*apud Conchas Rutenorum*). Il rapporta des reliques de la Sainte martyre, bâtit une église sous son patronage, et fonda l'abbaye de Conches, dont on voit encore les ruines. C'est alors que l'on vit apparaître pour la première fois le nom de Conches, dont on s'est évertué à chercher bien loin l'étymologie. N'est-il pas vraisemblable que Roger ait donné à la cité naissante le nom de la ville où fut martyrisée la Sainte qu'il lui donnait pour patronne?

Cette première église consistait en un seul vaisseau, tout d'une venue. Aussi Roger III de Tosny y fit-il ajouter un chœur, une tour et un clocher. Puis, s'il faut en croire de vieilles chroniques, vers le milieu du XIIIe siècle, sous l'inspiration de la comtesse Amicie de Courtenay, épouse de Robert II d'Artois, seigneur de Conches. la tour et le clocher auraient subi une complète transformation. Quoi qu'il en soit, l'église fut détruite, et remplacée aussitôt par celle que nous admirons aujourd'hui. Une tradition rapporte que cette destruction eut lieu sous Robert III d'Artois. Mais cette tradition est inacceptable, car le caractère de l'architecture et des décorations de la nouvelle église est celui du commencement du XVIe siècle, et Robert III était mort en 1342. La destruction de l'église ne saurait être reportée tout au plus qu'à la fin de la guerre de Cent ans. Peut-être est-ce la raison de cette tradition.

Néanmoins, les chroniques locales nous apprennent que l'église actuelle n'était pas encore achevée à l'époque de la Ligue, dont elle eut beaucoup à souffrir, la ville ayant été prise et saccagée par les Ligueurs, en 1590.



VITRAUX.

ABCDEFG *Vie de Sainte Foy d*
scènes de la vie de J. C.
H *Détruit.*
I *St Jean Baptiste*
J *Détruit.*
K *La manne.*
L *Le pressoir*
M *La Cène.*
N *L'Eucharistie.*
O *St Michel*
P *Détruit*
Q *St Romain*
R *Présentation de N-S. J-C.*
S *Triomphe de Marie*
T *L'Annonciation.*
U *Office de la T Ste Vierge.*
V *La Nativité de N-S J-C*
X *N-D de Bon Secours*

PLAN

de

l'Eglise Ste Foy de Conches.

Parmi les hommes qui contribuèrent le plus à la construction du nouvel édifice, on cite Nicolas Levavasseur, abbé de l'abbaye de Conches, en 1509.

III.

L'église Sainte-Foy de Conches date donc du XVIe siècle [1]. Elle appartient à ce style flamboyant après lequel s'éteint l'art ogival, expression d'un style qui sera toujours, quoi qu'on fasse, le style religieux par excellence. L'architecture ogivale n'avait plus alors les grandes lignes et la naïve simplicité du XIIIe siècle ; la grave et majestueuse ogive s'était peu à peu transformée en quelque chose de gai et de souriant ; les lignes inflexibles s'étaient arrondies ; la belle monotonie des surfaces avait disparu sous une végétation luxuriante ; les angles s'étaient émoussés ; l'ogive, en un mot, avait fait d'avance les concessions qu'allait lui demander la Renaissance, avec ses allures italiennes, ses colonnes en tire-bouchon, ses frontons brisés, ses médaillons de marbres multicolores, ses anges bouffis, et ses images dorées. Tel était l'état de l'art au moment où naissait notre église.

Sainte-Foy de Conches est une église de moyenne grandeur. Sa forme rappelle celle des anciennes basiliques romaines : elle a trois nefs, et une abside, qui continue la nef centrale.

Le premier regard jeté sur la façade accuse un accommodement entre l'art naissant et l'art déchu. Un corps principal, servant de pignon à la nef centrale, est flanqué de deux tours un peu plus larges que les nefs de côté, aux dépens de la nef centrale. La façade est percée d'ouvertures ogivales se mariant plus ou moins avantageusement avec des baies qui offrent tous les caractères de la Renaissance. La tour de gauche, ou septentrionale, appelée tour du Saint-Esprit, est restée inachevée. Elle appartient à la Renaissance. Ses deux angles saillants, à l'extérieur et sur le côté de l'église, sont flanqués d'énormes pilastres à chapiteaux composites. Elle offre un portail rectangulaire couronné par un petit fronton, que surmonte une fenêtre à plein-cintre divisée par des meneaux en fer. Une fenêtre semblable existe sur le côté nord. Cette tour fut construite en 1620.

[1] L'église de Conches, très-intéressante par son architecture élégante et par ses vitraux, est du XVIe siècle. Quelques parties ne doivent être que de la seconde moitié de ce siècle. (Note de M. de Caumont sur le style architectonique de quelques monuments des villes de Conches et de Verneuil. — *Bulletin monumental*, tom. I, 1835, pag. 274.)

La tour méridionale, qui supporte le clocher, et qui est flanquée d'une élégante tourelle renfermant l'escalier, date du commencement du XVIe siècle. Percée d'une porte à plein-cintre surmontée d'une fenêtre à meneaux flamboyants, elle offre ensuite deux étages; le premier est occupé par une magnifique horloge, et le second, par trois belles cloches, malheureusement fêlées. Puis vient la plate-forme, entourée d'une balustrade à découpures flamboyantes. C'est sur cette plate-forme que repose, flanquée de quatre clochetons, la flèche peut-être la plus ouvrée, la plus menuisée, la plus déchiquetée qui ait jamais laissé voir le ciel à travers son cône de dentelle. Elle a elle-même trois étages accessibles. Ce n'est pas sans une émotion mêlée de crainte que je contemplais, le 7 septembre dernier, du plus élevé de ces trois étages, la jolie petite ville de Conches, qui s'étalait à mes pieds, et, à l'autre extrémité de l'église, la vallée du Rouloir, ceinte d'une couronne de forêts. Il faisait un vent très-violent, et malgré moi, je ne me sentais pas très-rassuré dans ce clocher aux formes si légères, qui se balançait au souffle du vent, au-dessus de ma tête.

Cette flèche a subi bien des vicissitudes. Elle fut réparée en 1710, lors de la pose de l'horloge. Mais, en 1760, un certain architecte, s'imaginant que le couronnement était trop lourd, le fit supprimer. Cependant, ce qui restait de l'œuvre des premiers artistes menaçait ruine, et son inclinaison sur la rue qui longe le portail inspirait de sérieuses inquiétudes [1], lorsqu'en 1842 on se décida à l'abattre, et à rebâtir une nouvelle flèche sur le modèle de la première. Les travaux de la charpente étaient terminés, les plombiers avaient commencé les leurs, d'immenses échafaudages s'élevaient jusqu'au sommet, quand, par une nuit de printemps, un ouragan renversa tout. Des maisons voisines furent écrasées par le choc, et le pied de la flèche tomba sur le mur des bas-côtés, où les vitraux furent brisés. La croix de la flèche était allée tomber dans la vallée [2].

Après cette catastrophe, des soldats appelés d'Évreux furent chargés de déblayer les décombres. Le clocher fut transporté pièce par pièce sur

[1] M. de Caumont disait en 1837 : La tour de Conches menace ruine et perd chaque jour quelques-unes des lames de plomb qui la recouvrent. Une restauration serait urgente, elle demanderait une dépense de 40,000 fr., mais elle est digne d'attirer l'attention du Gouvernement et des autorités locales. (*Bull. monum.*, tom. III, 1837, pag. 81.) — Voir aussi *Rapport sur les recherches archéologiques dans le département de l'Eure*, par M Chevreaux. (*Bull. monum.*, tom. VI, 1840, pag. 475.)

[2] Voy. séance du 22 mars 1842. Note communiquée par M. Chevreaux. (*Bull. monum.*, tom. VIII, 1842, p. 99.)

les promenades publiques. On le reconstruisit ensuite, mais avec de grandes précautions, de manière à empêcher un nouveau malheur. On avait soin d'enlever les échafaudages à mesure que les travaux de plomberie avançaient. Et aujourd'hui on peut admirer cette belle et élégante flèche, haute de 55 mètres, qui s'élance si coquette dans les airs. Construite d'après le plan primitif, on sent là le dernier souffle de cette architecture ogivale qui ne voulut s'éteindre qu'après avoir épuisé tous les éléments d'une ornementation presque sans bornes.

L'architecture extérieure de l'église est assez sévère. Huit contreforts à dessins caractéristiques du XVIe siècle, dont les six premiers sont tronqués et attendent leur achèvement, indiquent au dehors autant de rangées intérieures de piliers. Le mur des bas-côtés est percé de larges fenêtres occupant tout l'espace compris entre les contreforts à clochetons feuillagés qui supportent les arcs-boutants de la claire-voie. Ces arcs-boutants, surmontés, dans toute leur longueur, d'une arête dentelée en pierre, d'un bel effet, s'appuient sur les contreforts de la nef. Ceux-ci sont carrés, et terminés par d'élégants clochetons ornés de feuillages frisés et de figures grotesques : ils font le tour du chevet, et sont séparés entre eux, à la hauteur de l'égoût du toit, par une balustrade flamboyante. Le pourtour du chœur, qui comprend le chevet et les deux dernières travées de la nef, est seul complétement achevé. Il a été réparé il y a une quinzaine d'années (1860-1862) aux frais du gouvernement. Sur l'arête du toit court une crête à dessins flamboyants, et, au point d'intersections des pans coupés de la toiture du chevet, s'élève une croix à branches fleurdelisées, placée depuis peu d'années.

L'église, avons-nous dit, domine la vallée du Rouloir ; son chevet est la continuation de la colline à pic sur laquelle elle est élevée. Aussi n'est-ce pas sans surprise que l'on aperçoit un instant, du chemin de fer, qui passe au pied de la colline, cette église aux formes si aériennes surmontée de sa flèche qui dessine sur le ciel sa délicate dentelle. On sent que c'est l'œuvre de ces générations animées par une foi ardente, qui comprenaient que le temple de Dieu doit être, dans tout son ensemble comme dans chacune de ses parties, l'expression de la prière que lui adressent ceux qui se prosternent au pied des autels.

IV.

Quand on pénètre dans l'église de Conches, on sent la vérité de cette parole de Montaigne : « Il n'est âme si revesche qui ne se sente touchée de quelque révérence à considérer la vastité de nos églises et leur diver-

sité d'ornements. Ceulx mesme qui y entrent avec mespris sentent quelque frisson dans le cueur. » Malheureusement, à Conches, la nef n'est pas achevée ; mais le chœur et les bas-côtés attirent l'attention par leur architecture, non moins que par la beauté de leurs admirables vitraux, qui sont le plus précieux joyau de l'église de Conches. C'est grâce à eux que je me suis senti pris d'un bel enthousiasme pour ce monument : aussi n'auront-ils pas la moindre part dans ce travail, dont le chapitre suivant sera consacré à leur description.

Des huit travées de la nef, les deux dernières, jointes au chevet, qui est à sept pans, forment le chœur. Les six autres sont inachevées : elles sont sévères d'ornements, et même deux d'entre elles, à colonnes octogones, en sont complétement dépourvues. Les autres colonnes sont semblables les unes aux autres, à moulures rondes et assez rares ; point de chapiteaux, dont tiennent lieu tout au plus quelques moulures insignifiantes. Sur l'arête de l'ogive des arcades, l'œuvre s'arrête inachevée, le triforium et la claire-voie sont remplacés par une construction en charpente qui supporte, à la hauteur de la voûte en pierre du chœur, une voûte en bois recouverte d'un affreux badigeon. Il serait bien à désirer que le gouvernement, qui a déjà fait réparer le chœur, fît disparaître cette construction si disgracieuse, derrière laquelle sont cachées des fenêtres dont la réparation achèverait de faire de l'église de Conches un véritable bijou.

Les collatéraux ont leur base sur les deux tours, dont la largeur est plus grande que la leur : aussi empiètent-elles un peu sur la nef principale. Les collatéraux se terminent, à la hauteur de la septième travée, par un mur droit auquel est adossé un autel. Leurs voûtes sont en pierre, avec arceaux multiples et nervures prismatiques. Leur aspect est uniforme : malheureusement les armoiries qui ornaient les clefs de voûtes ont été détruites par le marteau des niveleurs de distinctions et de priviléges. Les arcades des voûtes, dans les deux travées qui avoisinent le chœur, reposent sur des pilastres à moulures prismatiques, adossés au mur. Les autres vont se confondre avec la muraille elle-même sur laquelle elles s'appuient.

Quant au chœur, il se compose des deux dernières travées de la nef et du chevet heptagone. Chaque pilier est formé d'un faisceau de moulures prismatiques élancées qui vont s'épanouir en nervures à la voûte. Au-dessus des arcades des deux travées, commencent immédiatement les fenêtres, qui occupent toute la largeur des entrecolonnements et sont divisées par des meneaux en lobes flamboyants.

Les sept faces du chevet sont percées chacune d'une fenêtre, séparée de sa voisine par un faisceau de moulures prismatiques d'un seul jet. Ces

fenêtres, très-élancées, n'ont pas moins de 10m 50 d'élévation. Un meneau vertical les divise en deux compartiments, et se subdivise, à la hauteur de la naissance de l'ogive, pour former des lobes flamboyants. De plus, une traverse trilobée divise horizontalement les fenêtres vers le milieu de leur hauteur.

La voûte du sanctuaire et celle de la partie achevée de la nef, qui forme le chœur, sont en pierre, avec des arceaux multipliés et des nervures prismatiques. D'autres arceaux, ornés de culs-de-lampe armoriés, sont dans les intrados des voûtes : tout l'ensemble porte le cachet du XVIe siècle. Ce ne sont pas encore les culs-de-lampe en pendentifs de la Renaissance, mais c'est déjà un acheminement vers ces tours de force d'une hardiesse vraiment inquiétante, dont on peut voir de beaux spécimens au-dessus du chœur, à Saint-Eustache, au-dessus du transsept de Saint-Etienne du Mont, et dans la chapelle de la Sainte-Vierge, à Saint-Gervais.

On a rapporté à l'un des piliers de gauche, dans la grande nef, une chaire en bois qui jure avec son entourage comme un anachronisme. Qu'on se figure un cube, une boîte posée sur un piquet que l'œil s'attend à chaque instant à voir ployer sous le poids du prédicateur. Et, pour compléter la ressemblance, cette boîte est surmontée, en guise d'abat-voix, d'un affreux couvercle, orné, sur sa face inférieure, d'une vilaine colombe. On ne peut rien imaginer de plus simple, mais aussi, on ne peut rien concevoir de plus laid.

A cette œuvre de menuiserie fait dignement pendant le buffet d'orgues. Ce meuble affiche, d'une façon bien malheureuse, des prétentions au gothique ; mais il a l'air honteux de lui-même et semble chercher à tenir le moins de place possible. C'est, avec la voûte en bois que j'ai fait remarquer plus haut, et l'autel en marbre multicolore qui s'étale sans pudeur au milieu du sanctuaire, ce qui dépare cette charmante église ; ce sont autant de taches à effacer de ce livre où l'art ogival mourant a écrit une si belle page.

La sacristie de l'église de Conches est remarquable à plus d'un titre. C'était autrefois une chapelle dédiée à la Sainte-Trinité, et sa construction remonte jusqu'au règne de Henri II. Elle est éclairée par quatre fenêtres en plein-cintre, dans le style de la Renaissance. Les arceaux qui soutiennent la voûte s'appuient tous contre la seconde pile du sanctuaire, et, à l'autre extrémité, contre les jambages des fenêtres. La porte sculptée délicatement et sa poignée en fer ciselé attirent l'attention du visiteur. On admire encore, dans la sacristie, une piscine en marbre blanc d'un travail exquis, découverte récemment derrière les boiseries vermoulues, et un panneau en bois sculpté, représentant la Sainte-Trinité.

La sacristie des chantres, de construction moderne, ne ferait pas honneur au maçon le moins habile : il serait à désirer qu'elle fût détruite.

V

Mais j'ai hâte d'arriver à la description des vitraux. M. Charles Lenormant ne craint pas de dire que Conches est « le pays qui renferme à lui « seul plus de belles verrières que toutes les autres contrées réunies » [1]; et Pierre Le Vieil dans son Traité [2] qui fait partie de la collection des descriptions d'arts et métiers, publiées par l'Académie des sciences, s'étend avec éloge sur le mérite des verrières de Conches, et notamment sur la recherche et la finesse des détails qu'on y remarque [3].

Il y a, dans notre église, deux séries de vitraux. Les premiers sont ceux du chœur, qui remplissent les sept fenêtres du chevet ; les autres ornent les fenêtres des bas-côtés.

On a ignoré pendant longtemps le nom de l'artiste à qui l'on doit les verrières du chœur, qui renferment une même suite de sujets. Enfin, il y a quelques années seulement, on a découvert, sur l'une d'entre elles, cette inscription :

Aldegrevers hos anno Domini xx

ce qui veut dire qu'un artiste de nom d'Aldegrevers, est l'auteur, sinon des vitraux, au moins des cartons, et qu'il avait fait ce travail en 1520 [4].

Mais écoutons M. Charles Lenormant :

« Il nous semble impossible de ne pas reconnaître ici Albert ou plutôt « Henri Aldegrevers, peintre allemand, né à Soest, en Westphalie, et « qui vint de bonne heure à Nuremberg, pour y suivre les leçons d'Albert Durer.

« Aldegrevers est considéré comme le premier de ceux qu'on appelait « les petits maîtres, à cause de leur goût pour traiter les sujets de petite « dimension.

[1] *Rapport sur les vitraux de l'église de Conches.*

[2] *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, par feu M. Le Vieil. 1774 (p. 58).

[3] En Normandie, dit M. de Caumont, j'aurais à signaler les vitres fort remarquables de l'église de Conches, au nombre de 23, représentant plusieurs allégories mystiques en l'honneur de la Vierge, la vie de Jésus-Christ, celle de la patronne, sainte Foy, et quelques autres sujets indiqués par M. Langlois. (*Cours d'antiquités monumentales*, VIe partie, p. 533.)

[4] Voir M. Ch. Lenormant, *ouv. cité.*

« ..... Le plus intéressant de ses tableaux à comparer avec nos vitraux « serait le Christ en croix de la galerie de Munich, ouvrage dans lequel « M. de Nagler, auteur d'un dictionnaire et artiste très-estimé, remarque « une tendance à se rapprocher des maîtres italiens.

« Les vitraux de Conches sont d'un goût allemand, mais cependant « moins prononcé que la plupart des planches d'Aldegrevers; et d'ail- « leurs, on est loin d'avoir eu jusqu'ici, de cet artiste, un ensemble de « composition aussi riche, et aussi intéressant. Quand il l'exécuta, il était « dans sa première jeunesse, car nous savons, grâce à l'inscription qui « accompagne son portrait gravé par lui-même, qu'il était né en 1502. La « plus ancienne de ses estampes datées est de 1522, et l'on a vu que les « peintures de Conches étaient de 1520. Aussi tout en admirant la préco- « cité de l'artiste, s'étonne-t-on moins de le voir, dans ses premiers tra- « vaux, tout à fait dégagé de l'influence d'Albert Durer. »

Nous avons dit que chacune des fenêtres du chevet est divisée en deux parties par une traverse horizontale trilobée. Chacune de ces deux parties contient trois compartiments superposés, dans chacun desquels est un sujet : ce qui fait six sujets par fenêtre. Les trois tableaux de la partie supérieure représentent des scènes de la vie du Sauveur ; des trois tableaux de la partie inférieure, deux représentent des épisodes de la vie et de la mort de Sainte Foy ; et le troisième est consacré aux donateurs et à leurs saints patrons.

Je pourrais commencer la description par le haut de la première fenêtre qui se trouve à gauche du spectateur regardant l'autel, pour finir par le bas de la dernière fenêtre de droite. Mais cette méthode qui serait bonne dans un ouvrage didactique, dans une monographie complète, aurait l'inconvénient, dans ces notes, de mettre de la confusion dans l'esprit du lecteur en mêlant ensemble les sujets des trois séries de tableaux. Aussi me contenterai-je de donner l'énumération des scènes de chacune des séries : je terminerai par la désignation des figures des donateurs, et des SS. Patrons qui occupent le compartiment inférieur de chaque fenêtre, à l'exception de la première où ce compartiment est consacré à la vie de Sainte Foy.

Les tableaux relatifs à la vie de Notre-Seigneur, représentent : Sainte Marie-Madeleine demandant à Jésus la résurrection de Lazare ; l'entrée du Sauveur à Jérusalem; l'institution du divin sacrement de l'Eucharistie ; — Jésus recevant du jardin des Oliviers la coupe que lui apporte un ange ; la trahison de Judas ; Jésus devant Caïphe ; — Pilate montrant le Christ au peuple en disant : *Ecce homo ;* la flagellation ; Notre-Seigneur traité en roi de théâtre ; - Jésus mourant sur la croix. au-dessus de la-

quelle l'artiste, par un heureux rapprochement, a placé le nid d'un pélican qui déchire son côté, pour nourrir ses petits de son sang; Jésus chargé de sa croix, gravissant le chemin du Calvaire; Pilate se lavant les mains; — la Résurrection; la visite aux âmes justes dans les Limbes; la descente de Croix; — l'apparition de Notre-Seigneur à la Très-Sainte Vierge, puis à Marie-Madeleine; la pêche miraculeuse; — le Saint-Esprit descendant sur les Apôtres au jour de la Pentecôte; l'Ascension de Jésus-Christ, et enfin Saint Thomas touchant les plaies de son divin maître. — J'ai suivi pour chaque fenêtre l'ordre descendant, quoique l'ordre contraire soit souvent, comme il est facile de le voir, l'ordre chronologique.

Le premier tableau de la seconde série représente la naissance de sainte Foy. Puis la jeune Vierge, à l'école, est debout devant le magister, tandis que d'autres enfants écoutent et dicutent. Le troisième tableau nous montre Sainte Foy prêchant devant un nombreux auditoire. A la fenêtre suivante, nous la voyons subissant l'interrogatoire de Dacien, et, dans le même tableau, sa mère l'encourage en lui montrant le ciel. Plus bas, sainte Foy refuse de sacrifier aux faux dieux, et au second plan elle est attachée à une colonne, et frappée de verges. Aux pieds de Dacien, un ange soutient un écu sur lequel sont les armes de Conches : *d'or à la bande d'azur, chargée de trois coquilles d'argent.* Ensuite sainte Foy est tenaillée; puis elle se tient debout, les mains jointes, au milieu d'un temple qui s'écroule et écrase dans sa chute les soldats auxquels la fureur de Dacien avait résolu de prostituer son honneur. Le tyran, furieux de n'avoir pu la vaincre, lui fait endurer ensuite le supplice du gril, et une colombe apporte à sainte Foy la glorieuse couronne du martyre; mais la jeune vierge a encore résisté à ce supplice, et son bourreau la fait plonger dans une chaudière d'huile bouillante; un ange descend du ciel pour la consoler et l'encourager. Au premier tableau de la cinquième fenêtre, Saint Caprais, suspendu à une potence, les mains jointes, semble implorer la justice divine, tandis que sainte Foy refuse de nouveau de sacrifier aux idoles.

Enfin au milieu d'une place magnifique, où la foule semble attirée par un grand spectacle, sainte Foy, à genoux, attend son dernier supplice; le bourreau lève déjà le glaive pour lui donner le coup qui va la mettre en possession de la gloire éternelle. Puis c'est la mère de notre sainte, contemplant les restes inanimés de sa fille; et au-dessous, des femmes ensevelissent ces précieuses dépouilles : une foule d'infirmes semblent venir implorer la protection de la vierge martyre : ce tableau a pour fond un charmant paysage. Dans la septième fenêtre, des pèlerins de toute condition s'agenouillent autour de la châsse de la Sainte. Enfin l'heureuse

mère de Sainte Foy rend le dernier soupir auprès du somptueux catafalque, contenant les restes glorieux de celle qui, du haut du ciel, l'appelle à partager sa gloire.

Les compartiments consacrés à la représentation des donateurs et de leurs SS. Patrons nous montrent d'abord deux donateurs et, avec eux, trois saints que l'on pense être Saint Nicolas, Saint Roch et Saint Benoît : puis de nouveau Saint Benoît, avec Saint Louis, roi de France; c'est sur le manteau du saint roi, que se trouve l'inscription à laquelle on doit de connaître le nom de l'auteur de ces vitraux : *Aldegrevers hos anno Domini XX.* A la quatrième fenêtre, Messire Jean Vavasseur, abbé régulier de l'abbaye de Saint Pierre et Saint Paul de Conches, donateur, suivant les chroniques, de tout ce magnifique ensemble de verrières : et avec lui Saint Jean, son patron : Saint Pierre et Saint Paul, patrons de l'abbaye ; à la fenêtre suivante, Saint Georges terrassant le démon, et la Sainte Vierge avec cette invocation : *Monstra te esse matrem :* au bas du compartiment sont des armoiries ; Saint Jean, écrivant son Evangile, et Saint Jean-Baptiste prêchant occupent le tableau de la fenêtre suivante. Enfin le compartiment de la septième fenêtre, fort maladroitement mutilé pour l'établissement d'un vasistas, nous offre encore un groupe d'anges, et un fragment d'inscription malheureusement trop incomplet pour fournir quelque indication.

Les vitraux des bas-côtés n'attirent pas moins l'attention que ceux du chœur : « Il semble, dit M. Lenormant, que les plus habiles verriers de « la Normandie, en décorant à l'envi les chapelles latérales de l'église « de Conches, aient voulu rivaliser avec le jeune maître allemand qui leur « avait en quelque sorte ouvert les voies de la grande peinture histo- « rique. »

La chute de la flèche a détruit la première verrière du collatéral de droite, et elle n'a pu être réparée [1]. La seconde offre trois scènes de la vie de S. Jean-Baptiste. C'est d'abord le S. Précurseur prêchant dans le désert le baptême de la pénitence a un auditoire de soldats et de publicains, à qui S. Jean désigne le Christ placé au milieu d'eux en leur disant ces paroles écrites sur un phylactère dans la partie supérieure du tableau :

[1] Sur une verrière détruite avant la Révolution, dit M. Chevreaux, on voyait une légende assez singulière. Saint Bernard se rendait au lieu de sa mission : le diable, pour lui jouer niche, vola l'essieu de sa voiture. Mais le grand Saint, ne s'embarrassant pas pour si peu, saisit le diable qui le regardait d'un air goguenard, le tortilla, puis le passant dans les roues, le força lui-même à servir d'essieu. (Rapport de M. Chevreaux. *Bull. monum.*, tom. VI, 1840. p. 475.)

« *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi. Hic est de quo dixi : Post* « *me venit vir qui ante me factus est quia prior me erat, et ego vidi, et testi-* « *monium perhibui quia hic est Filius Dei.* » En bas l'épouse du donateur est agenouillée, les mains jointes, devant un prie-Dieu, sur lequel un livre est ouvert.

Puis Jean, sur la rive du Jourdain, laisse couler de sa main l'eau du baptême sur la tête de Jésus, plongé dans le fleuve. Deux phylactères portent, l'un les paroles de Jean, *s'excusant de baptiser son Sauveur* [1], et l'autre la réponse de Jésus : « *Sine modo : sic enim decet nos implere om-* « *nem justitiam* [2]. » Du milieu des rayons qui descendent du ciel, se détachent les paroles de Dieu le Père : « *Hic est Filius meus dilectus, in quo* « *mihi complacui.* » Enfin dans le troisième compartiment, S. Jean interrogé : « *Quid ergo faciemus?* » répond au peuple en lui prêchant l'aumône, et aux publicains en leur prescrivant l'accomplissement de la loi.

Ce vitrail, longtemps incomplet, a pu être restauré, grâce aux fragments qui en ont été retrouvés dans une église de l'arrondissement de Pont-Audemer. Deux panneaux ont été ainsi rétablis : ils représentent le donateur et la donatrice avec leurs enfants.

Dans les lobes supérieurs de la fenêtre, Dieu le Père entre deux anges en adoration, bénit de la main droite et tient le globe de la terre de l'autre main ; et S. Martin partage son manteau avec un pauvre.

La quatrième n'offre qu'une seule scène : la chute de la manne dans le désert. Au premier plan Moïse, tenant sous son bras les tables de la loi, et accompagné de deux autres personnages, indique au peuple, de sa baguette, le ciel obscurci par la manne qui tombe en abondance. Derrière lui sont plusieurs tentes, dont une, la sienne sans doute, est surmontée des tables de la loi, et une autre d'un croissant renversé et d'une étoile. Au deuxième plan, on voit le tabernacle au-dessus duquel se trouve la colonne de nuée. De tous côtés les Israëlites courent, portant des vases dans lesquels ils recueillent la manne. A gauche du tableau, le donateur en surplis se tient les mains jointes devant un livre ouvert sur une table.

Dans les lobes est représentée la chute des cailles [3], qui précéda celle de la manne.

Le sujet de la cinquième verrière est expliqué par l'inscription qui la surmonte : *Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum* [4]. La scène

[1] Matth., III, 14.
[2] Matth., III, 15.
[3] Exode, XVI, 13.
[4] Isaï., LXIII, 3.

se passe au milieu d'une vaste plaine dont l'horizon est borné par des collines, aux pieds desquelles on voit une foule de monuments antiques ; sur la gauche, les ruines d'un amphithéâtre ; au centre celles d'un temple païen. En avant, au milieu, le Christ est debout sur le pressoir ; ses pieds pressent le raisin ; de la main droite il indique sa poitrine ; de la gauche, il montre le vin qui coule sous ses pieds. A gauche, le donateur, entouré des membres de sa famille, va puiser avec un vase fort riche le vin coulant du pressoir ; à droite est agenouillée son épouse, avec d'autres personnes de sa famille. Au second plan, un char portant une futaille, et attelé d'un bœuf et d'un lion, est conduit par un ange ; un aigle a les serres appuyées sur la futaille. Au bas du tableau, se trouvent les armoiries du donateur avec sa belle devise : NON QVAM MAGNVS SATIS. — NON QVAM SATIS PARVM. — Cette devise se trouve aussi sur une plaque de cuivre incrustée dans le mur, au-dessous de la fenêtre, et portant une inscription qui nous apprend que le donateur est. « Noble homme et Sage maître Jehan Letellier, Seigneur des Brieux, conseiller du Roy en son grand conseil, grand rapporteur ès-chancelleries de France, maître des requêtes ordinaires de la reine ; natif de la ville de Conches. »

A la sixième fenêtre, Notre-Seigneur Jésus-Christ à table au milieu de ses disciples dans un temple vert et fort riche, leur dévoile la trahison de Judas, que les autres Apôtres regardent avec étonnement, tandis qu'il cherche à cacher la bourse qui contient le prix de sa félonie. Par une singulière bizarrerie le donateur s'est fait représenter mort au-dessous du tableau. Puis au-dessous encore, il est dégagé de son suaire ; son épouse, vêtue de l'habit de religieuse, prie à genoux à ses pieds : près de lui est son épitaphe qui résume en même temps la donation du vitrail. Elle nous apprend que c'est un sieur Martel, sur qui un registre de l'abbaye nous dit : « En 1630, Pierre Martel de Rouen qui fut le dernier gouverneur du château de Conches, eut soin de réparer le pont qui y conduisait ; il y avait une chambre où il logeait quelquefois ; il mourut en 1672, et est inhumé devant l'autel de St-Michel. » Ses armes qui se trouvent dans le vitrail sont parlantes : *de gueules à trois marteaux d'or.*

A la fenêtre suivante, le Christ, assis sous l'arcade centrale d'une sorte d'arc-de-triomphe, bénit de la main droite un calice que sa main gauche tient appuyé sur ses genoux. A ses côtés sont deux anges en adoration, tandis qu'au-dessus de lui deux autres anges soutiennent un phylactère portant ces mots : *Ecce panis Angelorum, factus cibus viatorum.* A droite et à gauche, les quatre évangélistes sont placés deux à deux, l'un au-dessus de l'autre dans des sortes de niches ; à gauche c'est S. Marc, avec S. Louis, le donateur, et un autre personnage, et au-dessus S. Jean. A

droite, S. Luc est placé au-dessus de S. Matthieu, accompagné de la Ste patronne de la donatrice portant la palme du martyre ; au-dessous, la donatrice elle-même avec sa fille.

Les lobes représentent encore les Israélites ramassant les cailles et la manne dans le désert et, de plus, David demandant des vivres et des armes au Grand-Prêtre Achimelech, qui lui offre du pain et une épée.

La dernière fenêtre au fond du collatéral, au-dessus de l'autel dédié à S. Michel, offre quatre sujets différents : Ce sont, à droite, le crucifiement de S. Pierre : A gauche, S. Antoine dans le désert, et, au milieu S. Michel. Le quatrième sujet qui se voit dans les lobes est le martyr de S. Sébastien. Ce saint était particulièrement honoré à Conches et sa statue avait été placée au-dessus d'une des portes de la ville, à la suite d'une peste dont elle avait été délivrée par son intercession.

Si nous passons au collatéral de gauche, nous trouvons, comme de l'autre côté, une fenêtre dont la verrière a été détruite : puis le vitrail connu sous le nom de Vitrail de saint Romain, bien que ce saint ne soit pas le sujet principal du tableau. La Sainte Vierge est au milieu tenant l'enfant Jésus dans ses bras. A gauche, S. Adrien, en costume de Seigneur de l'époque, a une épée dans la main droite, et dans l'autre, une hache et une enclume, instruments de son supplice. A droite, S. Romain, archevêque de Rouen, revêtu du costume épiscopal, porte une croix à la main droite, et tient en laisse, de la gauche, un monstre, qui, de son temps désolait le pays, et que l'on connaissait sous le nom de Gargouille. Au bas du tableau, le donateur et son épouse sont en prières, à genoux l'un vis-à-vis l'autre. Si l'on en juge par le lambrequin et le tenant de ses armoiries, ce donateur devait être un haut et puissant seigneur : on n'a pas sur lui d'autres détails : Tous les personnages de ce vitrail occupent trois niches dont la décoration est très-riche, et qui correspondent aux trois divisions de la fenêtre. Les lobes sont occupés par Ste Marie-Madeleine, et des anges adorateurs.

Le sujet de la troisième fenêtre est la Présentation de Notre-Seigneur au temple. Les artistes croient reconnaître, dans ce vitrail, le faire de Jean Cousin. La scène se passe dans un temple vaste et somptueux. A travers les colonnes on aperçoit un gracieux paysage sur lequel se détachent des ruines antiques. Marie, debout, contemple son divin Enfant. qu'elle vient de déposer entre les mains du Grand-Prêtre. Un jeune homme porte une torche. et une jeune femme offre deux tourterelles. Un personnage qui semble être un docteur, montre à deux autres les prophéties concernant la venue du Messie. Dans le lobe du milieu, Marie enfant gravit les degrès du temple, au haut desquels le Grand-Prêtre lui tend les

bras : Son père et sa mère disparaissent derrière deux colonnes. A gauche, on voit l'épisode de la femme adultère, et à droite, des marchands d'oiseaux.

Le tableau suivant représente le triomphe de la Ste Vierge. Du Palais Virginal, placé à gauche, sort un immense cortége qui passe au premier plan, puis se contourne pour entrer dans le Temple de l'Honneur, que l'on voit au second plan, à droite. Une foule de personnes, marchant en tête du cortége, entrent dans ce temple. Elles sont suivies par d'autres personnages, représentant les arts libéraux, reconnaissables par les attributs qui les distinguent, et les bannières qui portent leurs noms, puis les Vertus cardinales et les Vertus théologales, précédant immédiatement le char sur lequel est assise Marie, qui tient une palme, tandis qu'un ange dépose sur sa tête une couronne dont sept étoiles forment les fleurons. Sous les roues du char se débat un monstre hideux, image de tous les vices. Derrière, marchent enchaînées plusieurs femmes dont l'une tient par la main l'amour, dont le flambeau est tombé à ses pieds. Au premier plan, à droite, Jessé à l'entrée de son palais, placé en face du Palais Virginal, montre Marie triomphante aux rois ses descendants. L'inscription suivante accompagne ce tableau :

La noble Vierge va triomphant en bonheur.
Du palais virginal jusqu'au temple d'honneur.
Jessé en son palais à la vue espandue.
Pour voir les douze rois dont elle est descendue.
Et leur dit : Nobles rois, voici de vous l'Ancelle.
Qui tous vous annoblit, et non par vous icèle.

Le Temple de l'Honneur porte la date de 1553. Les versets 1, 3, 4, 15 du XIIe chapitre de l'Apocalypse forment le sujet des lobes. La femme vient d'enfanter un enfant que Dieu et les anges enlèvent à la fureur du dragon qui vomit de l'eau et de la fumée.

A la cinquième fenêtre on voit l'Annonciation. Le vitrail primitif a été détruit dans l'incendie des ateliers de MM. Maréchal de Metz. Celui que l'on voit aujourd'hui est d'exécution récente. Mais l'artiste y a suivi scrupuleusement jusque dans ses moindres détails le dessin ancien. Marie en prières, devant un prie-Dieu magnifique, tourne d'une main les feuillets de son livre, et fait de l'autre un geste d'étonnement, à la vue de l'Archange Gabriel qui tient un sceptre et montre le ciel. Au milieu du tableau, dans un vase fort riche est un lys. Dans le haut, Dieu le Père est entouré de nuages d'or d'où partent des rayons qui descendent sur Marie. Dans ces rayons on voit une hostie sur laquelle sont représentés la colombe et l'Enfant Jésus portant sa croix. La scène se passe dans un splen-

dide palais, ouvert sur un riant paysage que rehaussent des ruines grandioses. Dans les lobes S. Jean prêche dans le désert, puis la fille d'Hérodiade danse devant Hérode et devant sa mère, et reçoit ensuite dans un plat la tête du saint précurseur.

Le vitrail suivant, un des mieux conservés de la collection « représente sur un fond d'azur, la figure colossale de la Ste Vierge. Toutes « les épithètes allégoriques par lesquelles cette sainte Mère de Dieu est « désignée dans la Sainte-Ecriture y sont peintes avec beaucoup de soin. « Telle est une ville avec cette inscription : « *Civitas Dei ;* un puits avec « celle-ci : *Puteus aquarum viventium.* » etc. Enfin on y distingue trois figures d'anges qui déploient en trois endroits différents un rouleau sur « lequel on lit cette légende singulière : « Seule sans si dans sa conception [1]. » Dans les lobes, on voit des anges, les uns en adoration, les autres faisant résonner des instruments de musique.

L'avant-dernier tableau, qui représente la Nativité de Notre-Seigneur, a pour scène les ruines d'un temple antique servant d'étable. L'Enfant-Jésus couché dans un berceau de paille est entouré par Marie, Joseph, et des anges dans l'attitude de l'adoration. Un vieillard aveugle entre, conduit par un jeune homme, et un berger fait signe à ses compagnons. A droite et à gauche sont agenouillés le donateur et la donatrice accompagnés, le premier de S. Roch, et l'autre de S. Nicolas. Derrière la donatrice, « on admire par-dessus tout, dit Le Vieil, un lointain, où un groupe « de bergers dansants forment par leurs attitudes naïves un point de vue « des plus gracieux. » Derrière le donateur on voit deux personnages dont l'un porte une brebis sur ses épaules. Est-ce une allusion à la parabole du Bon Pasteur, comme l'a cru M. Lenormant ? Ou bien le peintre n'aurait-il pas voulu représenter un berger, qui, touché du dénûment de la Sainte Famille, lui apporterait en présent une de ses brebis ? Dans les lobes, S. Jean-Baptiste montre du doigt un agneau se dressant pour brouter les feuilles d'un arbre. On y voit aussi l'Annonciation de la Ste Vierge.

Enfin le dernier vitrail est consacré à Notre-Dame-de-Bon-Secours. La Sainte Vierge est assise sous une niche construite dans le style de la Renaissance. Son visage, dont le type se retrouve dans l'Ecole italienne, est admirable d'expression. Un ange tient au-dessus d'elle une couronne fleurdelisée. A ses pieds, des représentants de la hiérarchie ecclésiastique, papes, cardinaux, archevêques, évêques, implorent Marie. Un côté du tableau a pour horizon des chaumières en ruines, et l'on voit s'avancer des personnages en haillons, aux traits altérés par la souffrance : parmi

[1] Le Vieil, *ouv. cit.*

eux il y a des aveugles, des boiteux, des malheureux de toute espèce. Un ange tient au-dessus d'eux cette prière : « *Juva pusil'animes.* » Au-dessous, des femmes de tout âge et de toutes conditions adressent leurs prières à la Mère des miséricordes. Elles ont pour pendant, de l'autre côté, des hommes dans la même attitude suppliante. Au-dessus d'eux, des cavaliers armés poursuivant des fuyards, offrent une scène de guerre ou de brigandage. Un ange porte ces mots : *Sancta Maria, succurre miseris.*

Les lobes offrent deux autres tableaux de malheurs : un naufrage et un incendie. Les malheureux incendiés fuient de tous côtés : l'expression de leurs figures et de leurs gestes annonce le désespoir : l'un d'eux se retourne pour jeter un dernier regard sur sa maison devenue la proie des flammes.

VI.

La magnifique collection des vitraux de Conches se présente naturellement avec une division fondée sur le genre différent des écoles auxquelles ont appartenu les artistes. Les verrières du chœur sont de l'école allemande. Celles des bas-côtés sont l'œuvre d'artistes Normands. Auxquelles donner la préférence? Les opinions sont partagées, et ces sentiments divers se partagent également les hommes recommandables par leur science archéologique et leur bon goût.

L'ensemble que présente la série des tableaux dus au pinceau d'Aldegrevers se recommande par ses nombreuses qualités : fécondité d'invention avec laquelle sont traités les personnages, ton varié des couleurs, délicatesse des détails, expression admirable des figures, fidélité aux principes de l'art, ce sont là, il me semble, autant de motifs réels de préférer l'œuvre de l'élève d'Albert Durer, quoique sa magnificence soit un peu éclipsée, pour les yeux inexpérimentés, par son état actuel de délabrement. Traiter un personnage de vingt manières différentes, employer des redites obligées de couleurs, captivant l'œil sans le fatiguer, c'est là certainement un caractère de supériorité appartenant au peintre allemand. Et puis chaque tableau de la légende de Sainte Foy est accompagné de quatre vers dans le style naïf du temps, ce qui en fait un manuscrit historié d'une valeur inappréciable.

Les auteurs des verrières des nefs latérales ont évidemment travaillé à rivaliser avec le maître allemand ; et s'ils n'ont pu le surpasser, il faut avouer qu'ils l'ont suivi de bien près. L'étendue des fenêtres sur lesquelles ils avaient à produire leurs tableaux a merveilleusement favorisé leur génie : ils ont pu produire leurs sujets dans tout leur développement : la finesse et la perfection des lignes, le ton harmonisé des couleurs, et par-

ticulièrement le rapport remarquable entre le sujet principal et les sujets accessoires qui en sont le symbole, font de cet ensemble une galerie d'art admirable, un merveilleux traité ouvert à l'œil du fidèle qui ne peut puiser ailleurs la science de la Religion.

Mais ce qu'on ne saurait rendre, c'est le sentiment de profonde vénération que l'on éprouve en présence d'une telle œuvre, pour les hommes qui l'ont conçue et exécutée. C'est immense comme un dénombrement de la Bible ou d'Homère, et pourtant le nom d'aucun de ces rapsodes n'est parvenu jusqu'à nous. Ces humbles ouvriers, qui ont presque égalé leurs devanciers, nous ont laissé des chefs-d'œuvre, sans se douter qu'ils aient fait autre chose que de gagner leur pain quotidien.

L'exécution s'efface devant le choix des sujets. La Cène, le Pressoir, le Triomphe et l'Office de la Sainte Vierge, et l'admirable tableau de Notre-Dame de Bon-Secours offraient des difficultés d'exécution heureusement surmontées. Dans le Triomphe de la Sainte Vierge, l'artiste a su, tout en réunissant un grand nombre de personnages, éviter la confusion. Que dire du tableau de Notre-Dame de Bon-Secours, paraphrase de l'invocation : *Sancta Maria, succurre miseris*, et de l'allégorie du Pressoir? La conception est admirable et l'exécution ne lui est guère inférieure. Enfin le coloris et la disposition des personnages ne peuvent être plus heureux que dans la Cène, la Manne, la Nativité de Jésus-Christ.

En un mot, je crois avec M. Ch. Lenormant, qu'on trouverait difficilement une réunion d'œuvres aussi admirables. C'est la Renaissance étalant sur le verre tout ce que la peinture a de plus beau et ce dont elle se glorifie à plus juste titre.

Lors de la construction de la chapelle de Dreux, la famille d'Orléans, désirant ne rien épargner, pour faire de ce monument un bijou, eut l'idée d'acheter les vitraux de Conches pour en orner le tombeau qu'elle se préparait. Malgré la somme considérable qu'elle offrit, et qui eût pu séduire, car elle aurait suffi pour l'achèvement de l'église de Conches, le digne curé de Sainte-Foy ferma l'oreille aux séductions. Les instances réitérées le trouvèrent aussi insensible : il résista jusqu'au bout, préférant voir son église inachevée que privée de son plus précieux ornement. Aussi le projet fût-il abandonné et notre siècle eut l'occasion d'illustrer la chapelle de Dreux d'un chef-d'œuvre de son genre. Le digne pasteur à qui on doit la conservation de ces inimitables vitraux est mort, mais son souvenir vit encore, et vivra toujours dans la petite ville de Conches dont il prit si bien les intérêts.

L'abbé A. Bouillet.

LES TABLEAUX

DE

L'ÉGLISE SAINT-LOUIS DE VERSAILLES

Au moment où, avec une louable sollicitude, l'Administration des Beaux-Arts s'occupe de provoquer et de faire des inventaires détaillés des œuvres de peinture et de sculpture dont les musées et surtout les églises de province possèdent des spécimens encore nombreux, souvent remarquables, échappés aux vicissitudes du temps et des révolutions, il nous a semblé intéressant de publier, en les revoyant, des notes prises par nous, dès 1852, sur les tableaux des peintres français, du XVIIe et du XVIIIe siècle que renferme l'église Saint-Louis de Versailles.

En 1852, c'est-à-dire il y a plus de vingt ans, on recherchait, en France, avec une ardeur active toutes les œuvres, même les plus médiocres ou les plus contestées des peintres célèbres de l'Italie, de l'Espagne et de l'Allemagne, et l'on croyait faire preuve de goût et de connaissance artistique en méprisant les toiles des anciens maîtres de l'école française, si riche, si variée et si estimée cependant par toute l'Europe; les choses — Dieu merci! — ont bien changé depuis.

C'est surtout dans les églises que se sont conservées avec plus ou moins de bonheur les œuvres des Lebrun, des Lesueur, des Jouvenet, des Restout et de tant d'autres. Les édifices religieux sont — en certaines villes, — de véritables musées où les richesses artistiques des couvents supprimés en 1790, sont venues s'abriter en assez grand nombre.

L'église cathédrale de Versailles, édifice du siècle dernier, la paroisse Saint-Louis, est riche en tableaux de peintres français des deux derniers siècles; il suffit de citer les noms de Jouvenet et de Restout, de Lemoyne et de Boucher, pour attirer sur les toiles, dont elle est ornée, l'attention et le curieux intérêt des hommes de goût.

I.

JÉSUS RESSUSCITANT LE FILS DE LA VEUVE DE NAÏM.

Tableau de Jean Jouvenet.

Nous trouvons le sujet de cette grande et belle toile au chapitre VII de l'Évangile selon saint Luc.

« Jésus allait en une ville appelée Naïm; et ses disciples l'accompa-
« gnaient avec une grande foule de peuple.

« Et lorsqu'il était près de la porte de la ville, il arriva qu'on portait
« en terre un mort, qui était le fils unique de sa mère, et cette femme
« était veuve; et il y avait une grande quantité de personnes de la ville
« avec elle.

« Le Seigneur l'ayant vue, fut touché de compassion envers elle, et il
« lui dit : — Ne pleurez point.

« Et s'approchant il toucha le brancard. Ceux qui le portaient s'arrê-
« tèrent. Alors il dit : — Jeune homme, levez-vous, je vous le commande.

« En même temps le mort se leva sur son séant et commença à mar-
« cher : et Jésus le rendit à sa mère.

« Tous ceux qui étaient présents furent saisis de frayeur, et ils glori-
« fiaient Dieu, en disant : — Un grand prophète a paru au milieu de
« nous, et Dieu a visité son peuple. »

Voyons maintenant comment Jouvenet a traité ce que j'appellerais la mise en scène de ce simple et touchant récit.

Le fond du tableau est fermé par la porte du bourg ou de la petite ville de Naïm; à droite du spectateur se prolongent des bâtiments flanqués de tours crénelées, d'un effet pittoresque. Quatre marches à descendre conduisent au cimetière; sur le haut des degrés, le Christ debout, montrant du doigt le ciel et d'une main touchant le brancard, arrête le convoi funèbre et prononce en même temps ces consolantes paroles : — « Ne pleurez point. »

Le Fils de Dieu est vêtu d'une longue robe rouge et drapé dans un manteau d'étoffe bleue; sa tête, belle et simple, vue de profil, a le type nazaréen; de longs cheveux et une barbe d'un blond doré l'encadrent avec douceur et force à la fois. Au bas des degrés, la mère suppliante et pleine d'espoir, est debout et lève ses yeux et ses bras vers le Sauveur. Son costume est riche, et son voile blanc se confond presque avec la couleur mate de son visage fatigué par les larmes.

Sa prière, aussitôt entendue, est exaucée; déjà le mort a rejeté la par-

tie du suaire qui lui couvrait la poitrine; sa tête allanguie se tourne vers le Christ, et ses deux bras s'élèvent pour remercier Celui qui le rend à la vie.

Les porteurs se sont arrêtés; ceux de devant, drapés dans une étoffe de couleur sombre, rappellent par l'expression de leurs traits quelques-uns des Récollets, pour l'église desquels Jouvenet peignit ce tableau.

Un d'eux détourne la tête du côté de Jésus, avec une surprise mêlée d'un peu d'effroi; l'autre écarte de la main une jeune enfant de douze à treize ans qui peint son étonnemeut et son admiration par un geste expressif. Vu du dos, ce personnage est bien posé et respire la vie qu'on y devine, sans le voir.

Au premier plan, un fossoyeur s'appuie sur sa pelle et regarde ce qui se passe avec un air d'impassibilité qui semble exprimer que le spectacle de la mort est peu fait pour l'étonner. Un de ses compagnons, vieillard nerveux et fortement bâti, le corps à demi nu, est descendu dans une fosse qu'il achève de creuser et au bord de laquelle on voit un crâne et des ossements. Un pic et une draperie rouge complètent les accessoires.

Derrière Jésus viennent ses disciples, calmes et attentifs; près d'eux, les Pharisiens regardent avec ce parti pris qui faisait dire à un sophiste du siècle passé : « Je verrais ressusciter un mort, que je ne croirais pas pour cela. »

Au fond, le peuple accourt ; à une galerie un peu plus éloignée, d'autres spectateurs se pressent avec curiosité, et, sur le côté droit, des hommes de tout âge expriment de diverses manières les sentiments qu'excite en eux la vue de ce prodige.

Cette toile que nous avons analysée aussi exactement que possible, est peut-être une des plus belles que Jouvenet ait peintes.

Comme Lesueur, il ne vit jamais l'Italie et ne dut son talent et ses succès qu'à son génie naturel fécondé par l'étude et l'observation constante de la nature ainsi que par la méditation assidue des sujets qu'il se proposait de traiter.

Son dessin est correct et savant ; une pratique profonde se remarque dans tout ce qu'il a fait, avec une grande intelligence de la couleur locale, un beau choix d'attitudes, des draperies bien jetées et du meilleur goût.

Sans avoir parfaitement possédé la couleur, Jouvenet a donné beaucoup d'effet à ses tableaux, par l'intelligence du clair obscur qu'il a su y répandre avec une rare habileté.

Ce qu'il y a surtout de remarquable dans sa *Résurrection du fils de la veuve de Naïm*, ce sont les trois figures principales : Jésus, la mère et le fils.

Le seul reproche que l'on puisse faire à la figure de la mère, c'est d'avoir un profil un peu anguleux ; mais qu'elle expression de douleur et d'espérance ses traits reflètent ! Les bras, couverts d'une gaze mal rendue, semblent trop gros.

Le torse du fils est d'un beau modelé et s'éclaire heureusement de la lumière qui entoure la tête du Christ [1].

Peu de peintres ont autant produit et aussi bien que Jouvenet. Fils d'un artiste et neveu d'un homme de talent, il naquit à Rouen le 21 août 1647. A vingt-neuf ans, il fit un chef-d'œuvre, *la guérison du paralytique,* que l'on voyait naguère à Notre-Dame de Paris et qui est aujourd'hui au musée du Louvre avec d'autres tableaux provenant de la même cathédrale. Le célèbre Lebrun l'admira et le protégea chaudement ; le sujet que Jouvenet choisit pour son entrée à l'Académie royale de peinture rappela avec bonheur la manière du Poussin, dont son aïeul avait été le premier maître.

En 1713, étant tombé paralytique du côté droit, il se crut hors d'état de manier désormais ses chers pinceaux. Un jour qu'il regardait peindre son neveu Restout, l'un de ses meilleurs élèves, il voulut lui faire corriger quelque endroit de son tableau, et ne pouvant s'expliquer il prit le pinceau de la main paralysée pour retoucher une tête, qu'il gâta. Sa vivacité ne put supporter ce triste effet de sa maladie ; il essaya de réparer de la main gauche l'accident causé par la droite, et à son grand étonnement comme à son grand bonheur cette main exécuta fidèlement sa pensée.

Il peignit avec succès, de la main gauche, quelques tableaux, entre autres le *Magnificat* qu'on admirait naguère dans le chœur de Notre-Dame de Paris (aujourd'hui au Louvre), et s'y représenta, avec cette inscription au bas de son portrait : *J. Jouvenet, dextrâ paralyticus, sinistrâ fecit,* 1716. (Jean Jouvenet, devenu paralytique de la main droite, a peint de la main gauche cette toile.)

Jouvenet mourut peu après, le 5 avril 1717, laissant deux élèves, François Jouvenet et Restout, ses neveux.

L'église Saint-Louis de Versailles possède, dans son cadre primitif (dans la croisée, à droite), un grand tableau de Restout, représentant *la Nativité de Jésus-Christ,* dont nous allons parler.

Il est curieux et intéressant d'avoir sous les yeux l'œuvre du maître et celle de l'élève.

[1] Ce tableau, après avoir longtemps orné la croisée (à gauche) de l'église Saint-Louis, se voit aujourd'hui au fond de la grande sacristie ; de la porte, l'effet de la perspective générale est vraiment saisissant.

II.

LA NATIVITÉ DE JÉSUS-CHRIST.

Tableau de Jean Restout.

Cette toile est assez sombre, sauf au milieu, d'où se dégage une vive lumière qui, partie de la tête de l'enfant Jésus éclaire le centre de la composition ; c'est ce qu'en terme d'atelier on appelle un effet de lanterne magique, que Restout emprunta à Carle Maratte et dont Boucher, en même circonstance, fit usage avec plus d'éclat encore et — pour ainsi dire, — de sonorité dans le coloris de son œuvre traitée à la flamande, comme celle de Restout dont il s'agit ici.

Le Sauveur est couché dans la crèche ; d'un côté, S. Joseph, à genoux, l'adore ; de l'autre, la Vierge, assise, découvre l'enfant Dieu aux regards des bergers empressés.

A droite, sur le premier plan, on voit un groupe de jeunes filles, toutes trois diversement impressionnées : l'une tient un panier plein d'œufs, qu'elle apporte à Jésus ; sa compagne, éblouie par la splendeur céleste, détourne un peu la tête, tandis que la dernière enfant marque son admiration par un geste naïf.

Derrière les jeunes filles, un berger fait résonner sa cornemuse et s'arrête pour juger de l'effet produit par sa mélodie rustique. Dans une partie plus retirée, un autre berger se prosterne profondément et semble absorbé par un sentiment d'ineffable admiration. Un troisième berger est debout, près de son confrère, le musicien.

A gauche, dans un coin, un berger vu de trois quarts, debout, tient d'une main sa houlette, et, de l'autre, peint sa surprise et son étonnement.

Au-dessus de la crèche se groupent trois têtes d'anges, ailées. Plus haut encore, un ange aux ailes déployées fend la nue et développe au dessus de son front une bandelette qui porte en écrit le premier mot du cantique qui retentit à la naissance du Fils de Dieu : *Gloria !*

Par terre, sur le devant du tableau, un panier et une houlette. Cette toile est signée *Restout* et porte la date de 1761.

Jean Restout, neveu et élève de Jean Jouvenet, naquit à Rouen en 1692 d'un père et d'une mère qui cultivaient avec succès l'art de la peinture.

Restout a quelques-unes des qualités de son maître, surtout l'ampleur du style, mais il outre ses défauts par trop de négligence dans le dessin

et la couleur, comme on peut s'en convaincre en étudiant le tableau que nous venons d'analyser et qui a été réparé il y a quelques années avec beaucoup d'intelligence.

Ce qu'il y a de vraiment remarquable dans la *Nativité de Jésus-Christ* de Restout, c'est le divin Enfant et la Vierge qui est fort gracieuse, bien que son visage soit un peu fade.

La grâce des jeunes filles pèche par l'exagération du sentiment rustique; il y a pourtant de la naïveté dans ces regards d'enfants qui, sous l'empire d'une vive émotion, cherchent à prouver, selon leur âge, à Celui qui vient de naître leur reconnaissance et leur amour.

La naïveté est surtout la grande qualité de Restout; il n'a qu'un tort, c'est de l'outrer parfois.

Étudiée au point de vue historique et critique, la scène de la *Nativité*, si souvent reproduite par les peintres de tous les pays, peut fournir quelques détails intéressants.

Restout, en laissant dans une profonde obscurité toute la partie de son tableau, que, sans cette habile précaution, il eut dû remplir d'architecture pour se conformer à la tradition artistique, a su tourner avantageusement une difficulté assez grande qui n'est pas encore résolue, à l'heure qu'il est.

« Dans le doute, abstiens-toi, » a dit la sagesse des nations : Restout a suivi ce conseil et s'en est bien trouvé.

Nicolas Denisot, peintre et poète français, qui vivait dans le XVIe siècle, nous a laissé dans ses *Cantiques spirituels*, une description assez singulière du lieu où le fils de Dieu vint au monde et reçut les adorations des bergers d'abord, puis des rois mages. Comme cette description — de haute fantaisie — a beaucoup de ressemblance avec ce que grand nombre de peintres ont supposé sur cet article, il n'est pas inutile d'en citer les principaux traits :

Quatre fourches en carré,
L'une sur l'autre penchantes,
Sous un plancher bigarré,
De tous côtés chancelantes,
Étaient les quatre piliers
De ce tant heureux repaire,
Où les anges à milliers
Ont vu la Vierge être mère.
Sur ces fourches tout en long
Quatre perches à l'antique
Desceignaient le double front
D'un double et double portique.

Tout le plancher de roseaux
Et de paille ramassée,
De torchies et de tuileaux,
D'herbe sèche entrelacée,
Était tout entièrement
Lambrissé en telle sorte
Qu'on eut dit facilement
Le tout n'être qu'une porte.
Les poutres et soliveaux
Étaient petites perchettes,
Plus pour nicher les oiseaux
Que pour servir de logettes.
L'entour était façonné
D'une claie mi-rompue,
Où le vent avait donné
Tant qu'il l'avait corrompue.
Sur le dessus mi-passait
L'herbe penchant de froidure
Qui ses cheveux hérissait
Teints encore de verdure.
Quatre gaules en travers,
Déjà sèches de vieillesse,
Ouvertes de mille vers,
Bout sur bout faisaient l'adresse.

. . . . . .

Voilà le beau corps d'hôtel
Et la maison somptueuse
Où le grand Dieu immortel
Est né de la Vierge heureuse, etc.

Ce *beau corps d'hôtel* ou plutôt cette misérable cabane a tant plu aux peintres, que presque tous se sont empressés d'en faire usage.

Quelques artistes, voulant sans doute donner plus de noblesse à leur composition, laissèrent de côté la cabane décrite par le bon Denisot, ou plutôt ils la transformèrent en un temple ou palais dont les débris annoncent la magnificence et la grandeur. Des colonnes renversées, des voûtes chancelantes à demi-rompues, de l'herbe et de la mousse qui poussent à travers les frises et les corniches sont tous objets favorables au pinceau; ils n'ont pas oublié d'en faire usage.

D'autres, persuadés que le contraste serait plus frappant s'ils unissaient et les ruines dont nous venons de parler et la cabane de Denisot, prirent, en conséquence, moitié de l'un moitié de l'autre; et de ces deux moitiés

ils composèrent un bâtiment d'une construction nouvelle, dans lequel ils firent naître le Messie.

Mais est-il bien vrai que Jésus soit né dans l'un des trois endroits imaginés par les peintres ?

Ici les dénégations se pressent en foule : une seule est concluante, et nous nous y tenons.

Depuis S. Jérôme, qui passa la plus grande partie de sa vie à Bethléem jusqu'à Chateaubriand qui visita le lieu de la naissance du Christ, en pèlerin, en poète et en historien, les plus graves auteurs ont toujours cru et écrit que Jésus était né dans une grotte et non dans une cabane, encore moins dans un palais tombant en ruines. Cette grotte existe encore; elle a, dans tous les temps, attiré la piété des fidèles.

Chateaubriand la décrit en ces termes : « Cette sainte grotte est irrégulière, parce qu'elle occupe l'emplacement irrégulier de l'étable et de la crèche. Elle a trente sept pieds et demi de long, onze pieds trois pouces de large et neuf pieds de haut. Elle est taillée dans le roc.... Tout au fond de la grotte, du côté de l'Orient, est la place où la Vierge enfanta le Rédempteur des hommes. Cette place est marquée par un marbre blanc incrusté de jaspe et entouré d'un cercle d'argent radié en forme de soleil. On lit ces mots à l'entour :

Hic de Virgine Maria Jesus Christus natus est[1]. « Ici est né de la Vierge Marie Jésus-Christ. »

Ces détails sont conformes avec ce qu'on trouve dans les relations précédentes de la Terre-Sainte, par rapport à la grotte de Bethléem.

Restout, en masquant de nuages le fond de son tableau, a donc évité l'erreur de ses devanciers.

Au lieu de donner à Marie un caractère humble et respectueux, il a — conformément à ce que disent Isaïe et S. Thomas, — exprimé sur son visage la joie, l'admiration, le contentement.

Il a eu aussi le bon esprit de ne pas représenter le bœuf et l'âne, que l'on fait toujours intervenir dans les tableaux de la *Nativité*, moins en vertu d'une tradition historique que comme la représentation de la prophétie d'Habacuc et d'Isaïe. *Le Seigneur a paru au milieu de deux animaux*, dit le premier. *Le bœuf a reconnu son maître et l'écurie de celui qui le nourrit,* dit le second.

Dom Calmet assure que les saints Pères, du suffrage desquels on voudrait se prévaloir pour faire adorer l'enfant Jésus par le bœuf et

[1] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, édit. de 1811, t. II, p. 155 et 156.

l'âne, doivent s'entendre en un sens allégorique des Juifs convertis et des Gentils qui ont reconnu le Christ.

La réserve de Restout sur les points que nous venons de signaler est déjà très-louable de la part de cet artiste et suffit seule à racheter bien des défauts.

Quoi qu'il en soit, il serait à désirer que nos peintres modernes missent autant de sentiment de la religion et des convenances dans des compositions faites pour les églises que Restout en a toujours montré dans ses tableaux religieux.

III.

SAINT LOUIS HONORANT LA CROIX ET LA COURONNE D'ÉPINES.

Tableau de François Lemoyne.

S. Louis est à genoux sur les marches d'un autel et paraît plongé dans une extase profonde causée par la vue de la vive lumière qui émane de la croix et de la couronne d'épines de Jésus-Christ, qu'il vient de déposer dans la sainte chapelle de Paris.

S. Louis est en grand costume royal, comme on représente Louis XIV ou Louis XV, l'épée au côté, le manteau de velours bleu fleurdelysé sur les épaules, en culotte de satin blanc et en bas de la même couleur. Il s'agenouille sur un coussin pareillement semé de fleurs de lys.

Au-dessus de sa tête, des anges, dans diverses attitudes, sont agenouillés et expriment le triple sentiment de l'adoration, de la surprise et de l'admiration en présence de la couronne d'épines dont un Dieu fait homme a voulu ceindre son front et de la croix où il expira si douloureusement.

Des nuages garnissent le fond de cette toile et laissent seulement voir les bases des colonnes de style grec qui supportent la voûte de la chapelle. Sur une des marches de l'autel, on lit le nom de *F. Lemoyne* et, à côté, la date de 1727.

Ce tableau fut peint exprès pour l'autel qu'il décore et fut donné par Louis XV à l'église Saint-Louis de Versailles.

Pendant la Révolution, on imagina de badigeonner le manteau et le coussin fleurdelysés, pour sauver cette toile du vandalisme.

On remarque dans cette peinture qui — hâtons-nous de le dire, — n'est pas une des meilleures de Lemoyne, toutes les qualités et aussi tous les défauts de ce maître. Le coloris est frais et suave, mais l'agencement n'est pas heureux, les attaches manquent de finesse, surtout dans un des anges qui est agenouillé ; les formes sont maniérées. Mais, encore une fois,

ce n'est pas d'après cette toile, fort estimable en somme, qu'il faut juger Lemoyne.

Pour apprécier le génie de ce maître, allez au château de Versailles, entrez dans le salon d'Hercule, levez les yeux et admirez la composition, l'ordre, la couleur brillante de ce plafond mythologique, — la composition pittoresque la plus vaste peut-être que l'Europe possède. Cette page de peinture a soixante-quatre pieds de longueur sur cinquante-quatre de largeur ; on y compte cent quarante-deux figures. Lemoyne y travailla quatre ans.

Né à Paris en 1688, de parents fort pauvres, cet artiste se forma presque seul en étudiant le Guide, Carle Naratte et Pierre de Cortone. Ses progrès furent rapides ; en 1718, il vit s'ouvrir devant lui les portes de l'Académie royale de peinture.

Arrivé au premier rang, tout semblait lui sourire dans l'avenir et devoir assurer son bonheur matériel et sa fortune ; mais des chagrins de famille, la perte cruelle d'une épouse adorée, la jalousie de ses confrères et surtout une humeur noire dont rien ne pouvait le distraire amenèrent cet artiste à une fin prématurée et terrible.

Dans les six derniers mois de sa vie, il fut attaqué d'une fièvre chaude qui lui laissait peu de bons intervalles ; tout lui était suspect ; il croyait sans cesse être poursuivi par la justice. Entendant un jour frapper à sa porte un ami qui était convenu avec lui de le venir prendre pour le mener passer quelques jours à la campagne, il crut qu'on venait l'arrêter. Rempli de cette pensée, son humeur noire se changea tout à coup en frénésie : il prit son épée et s'en perça.

Il avait quarante-neuf ans (1737).

L'examen du tableau de S. Louis, au point de vue purement historique et du costume, atteste chez Lemoyne comme chez tous les anciens peintres une complète ignorance ou plutôt un grand dédain de la fidélité dans le costume et dans la reproduction de l'architecture du Moyen-Age.

Jusqu'à ce jour, on n'avait pas eu de véritable portrait de S. Louis, et les artistes modernes se bornaient à copier servilement une statue provenant de l'abbaye de St-Denys, qu'à la suite du déménagement du musée des Petits-Augustins, on baptisa du nom de St-Louis, tandis qu'il est parfaitement prouvé aujourd'hui que c'est l'effigie de Charles V, dit *le Sage*.

« Voici plus de vingt ans, — écrivait M. de Guilhermy, en 1848 [1], — que la tête de cette statue sert de type à tous les artistes qui ont à peindre ou à sculpter un S. Louis pour quelque monument public. Nous ne con-

[1] *Monographie de Saint-Denis*, p. 160-162.

naissons aucun portrait de St-Louis qui réunisse des conditions suffisantes d'authenticité... Il est assurément très-regrettable qu'on ne possède d'un aussi grand roi aucun monument original et considérable ; mais ce n'était pas un motif de commettre un faux en matière d'iconographie pour combler cette fâcheuse lacune. »

Si nous consultons les chroniqueurs contemporains, Guillaume de Nangis, Geoffroy de Beaulieu et Joinville, ils nous apprendront que St-Louis était le plus bel homme de son temps.

Ensuite, St-Louis, que l'on représente toujours avec des cheveux noirs et une carnation très-brune, était blond ; ce que Lemoyne n'a pas observé, en donnant à ce prince des cheveux très-châtains et d'une coupe qui n'est pas celle du XIIIe siècle.

La chevelure du pieux monarque rappelle celle de Louis XIII dans ses dernières années, sur le tableau de Lemoyne. Sous St-Louis, on portait les cheveux taillés en rond et un peu roulés en dessous, comme on peut s'en convaincre en regardant les monuments peints ou sculptés de ce temps-là.

Un mot du costume. D'abord on ne s'habillait pas ainsi, et de plus, St-Louis, pour sa part, avait une très-grande simplicité dans ses manières et dans ses habits. En aucun temps d'ailleurs on ne s'est approché de l'autel avec une épée au côté, et pour vénérer les reliques de la Passion St-Louis n'eût pas déployé le faste royal que lui suppose très-gratuitement Lemoyne.

Lorsqu'après la prise de Jérusalem les croisés victorieux proclamèrent Godefroy de Bouillon empereur dans l'église du saint Sépulcre et qu'ils voulurent poser sur sa tête la couronne impériale, ce grand homme, qui était un fervent chrétien, se refusa à ces honneurs en disant : « A Dieu ne plaise que je ceigne mon front d'un diadème d'or en cet endroit où le Sauveur des hommes a voulu être couronné d'épines ! »

Mais revenons à St-Louis, et laissons parler son naïf historien, le bon Joinville. On va voir ce que ce monarque pensait du luxe que les princes croient devoir afficher et quels étaient à cet égard ses principes et sa manière d'agir.

« Il disait que on se devait porter, vêtir et orner chacun selon son état et condition et de moyenne manière, afin que les preudes gens (*les sages*) et anciens de ce monde ne puissent dire ni reprocher à autrui : « Tel en fait trop, » et aussi que les jeunes gens ne disent : « Tel en fait peu et ne fait point d'honneur à son état. »

Et ailleurs :

« Plusieurs fois ai vu que au dit temps d'été le bon roi venait au jardin

de Paris, une cotte de camelot vêtue, un surcot de tiretaine sans manches et un mantel pardessus de sandal [1] noir. »

Enfin, nous terminons ces citations par cette dernière, qui nous semble importante : « De l'état du roi et comme il se maintint dorénavant qu'il fut venu d'outre-mer vous dirai. C'est à savoir queoncques puis en ses habits ne voulut porter ni menu vair ni gris [2] ni écarlate ni étriers ni éperons dorés. Ses robes étaient de camelin ou de pers [3], et étaient les fourrures de ses manteaux et de ses robes de peaux de garnutes [4] et de jambes de lièvres [5]. »

Il y a loin de cette simplicité du bon roi au velours, au satin et aux broderies d'or dont Lemoyne et d'autres artistes ont paré et parent encore St-Louis...

Lemoyne laissa deux élèves illustres : Natoire, pour le portrait, et Boucher, pour les bergeries et les mythologies.

IV.

LA PRÉDICATION DE SAINT-JEAN-BAPTISTE DANS LE DÉSERT

Tableau de Boucher.

Dans la chapelle, au-dessus de celle qui porte le titre de St-Louis, on voit une toile de Boucher, représentant *La prédication de Saint-Jean-Baptiste dans le désert.*

Ce tableau est d'autant plus intéressant à étudier, que Boucher n'est guère connu comme peintre de sujets religieux ; il a fait plus de bergères et de nymphes que de saints et de saintes.

N'y eût-il que l'étrangeté et la nouveauté de cet aspect du talent gracieux de Boucher à constater, que ce serait déjà une véritable bonne fortune pour les amateurs et pour le critique d'art.

C'est au chapitre III (versets 1, 2, 3, 10 à 14 et 18), de St-Luc, que Boucher a emprunté le sujet de la toile dont il s'agit ici :

« L'an quinzième de l'empire de Tibère César... le Seigneur fit enten-
« dre sa parole à Jean, fils de Zacharie, dans le désert.

[1] Gros taffetas.

[2] Fourrures de prix.

[3] Étoffe commune, bleu tirant sur le noir.

[4] Lapins blancs.

[5] Édit. de Petitot : *Collection de Mémoires relatifs à l'Histoire de France*, p. 169, 185 et 387.

« Et il vint dans tout le pays qui est aux environs du Jourdain. prê-
« chant le baptême de pénitence pour la rémission des péchés...

« Et le peuple lui demandant : — Que devons-nous faire?

« Il leur répondit : — Que celui qui a deux vêtements en donne à celui
« qui n'en a point, et que celui qui a de quoi manger en fasse de même.

« Il y eut aussi des Publicains qui vinrent à lui pour être baptisés, et
« qui lui dirent : — Maître, que faut-il que nous fassions?

« Il leur dit : — N'exigez rien au-delà de ce qui vous est ordonné.

« Les soldats aussi lui demandaient : — Et nous, que devons-nous
« faire? — Il leur répondit : — N'usez point de violence ni de fraude
« envers personne, et contentez-vous de votre paie...

« Il disait encore beaucoup d'autres choses au peuple dans les exhor-
« tations qu'il leur faisait. »

Voici comment Boucher a tenté la traduction des passages de l'Evangile que nous venons de citer.

S. Jean est debout sur un tertre de gazon; il s'appuie, d'une main, sur une longue croix de bois ornée d'une banderolle blanche et, de l'autre, montre le ciel aux personnes qui l'entourent.

Un peu sur le premier plan, un homme assis lève ses yeux au ciel et semble dans l'admiration des beaux préceptes de charité que S. Jean donne à la foule. Derrière ce personnage, un homme vêtu de long, coiffé d'une sorte de voile rouge, s'avance vers le saint avec amour et componction; d'une main il appuie ses pas appesantis sur un bâton, de l'autre il tient un volumineux paquet de papyrus.

L'attitude de ce personnage et l'expression de sa figure nous feraient penser que c'est un publicain qui adresse à S. Jean cette question rapportée plus haut : « Maître, que faut-il que nous fassions, nous les collecteurs de l'impôt? »

L'Evangile qui, en fait de conversion d'homme d'argent, ne cite que celle du banquier S. Mathieu, ne nous dit pas comment les publicains accueillaient le conseil ou plutôt le précepte du précurseur du Christ : — « N'exigez rien au-delà de ce qui vous a été ordonné. »

L'homme *public* qu'a représenté Boucher paraît vraiment disposé à suivre les avis de S. Jean.

Cette figure et celle de l'homme assis au premier plan sont d'un bon dessin et d'un effet pittoresque.

Mais ce qui commande surtout notre admiration, ce qui révèle dès l'abord la touche de Boucher, ce sont les suaves figures de femmes et les têtes d'anges qu'il a introduites dans cette composition.

Au premier plan, à droite, une femme vêtue d'une robe blanche est

assise et n'est vue que de trois quarts; elle impose silence à un enfant placé vis-à-vis d'elle sur les genoux de sa mère et dont les jeux paraissent la distraire. Ces deux femmes sont ce que l'on peut imaginer de plus charmant comme dessin et comme couleur, ce ne sont pas des Juives sans doute, mais bien de très-jolies Françaises du temps de Louis XV. Leurs chevelures cendrées sont d'un effet velouté des plus heureux.

La femme du premier plan soutient d'une main son enfant qui s'endort tout debout et, de l'autre, impose naïvement silence au petit espiègle qui lui fait face. Un second enfant s'est assoupi sur le sein de l'autre femme, dont le visage exprime une attention profonde mêlée d'un peu de surprise.

Le fond du tableau est un ciel pur, un de ces ciels comme les aimait Boucher, plutôt vert que bleu; de légers nuages encadrent le tableau et à leurs franges apparaissent des têtes d'anges ailées. Derrière S. Jean, nous recommandons vivement aux amateurs de style précieux, de coloris bien frais, deux têtes d'anges enfants, de la plus exquise mignardise.

Il faudrait avoir la plume de Narivaux pour analyser une toile de Boucher; peu de talents, dans des genres divers, ont eu, ce nous semble, autant de rapports que celui de l'auteur de *Marianne* et celui de la *Prédication de S. Jean*.

Pourquoi ne pouvons-nous pas louer aussi bien le personnage principal du tableau de Boucher — S. Jean-Baptiste. Dans cette figure, l'élève semble avoir outré les défauts du maître; on reproche à Lemoyne l'ignorance ou la négligence des plus simples notions d'anatomie appliquée à la peinture; que dire alors de cette figure si mal campée, dont les genoux sont si exagérés, les jambes presque torses et les attaches du cou si maladroites? Et puis, est-ce bien là la sévère image de celui qui prêchait la pénitence et était *la voix qui crie dans le désert*.

Le vêtement traditionnel de poil de chameau qui couvre S. Jean l'emmaillotte plutôt qu'il ne l'habille : la poitrine, les jambes et les bras sont trop à nu. Si Boucher avait eu la conscience de sa faiblesse dans le style académique, il eût vêtu le précurseur de la longue robe talaire que lui donnent les imagiers du moyen-âge; non-seulement il eût été alors dans le vrai, mais il eût habilement tourné une difficulté qui, après tout, n'était pas si insurmontable.

L'agneau qui est à côté de S. Jean figure le Christ dont le précurseur dit, en le voyant s'avancer au baptême qu'il devait recevoir de ses mains : — « Voici l'agneau de Dieu, voici celui qui efface les péchés du monde, » paroles dont le début se lit sur la banderolle de la longue croix de S. Jean : *Ecce agnus Dei.*

En fait d'accessoires, on remarque sur le devant de cette toile, à droite,

une draperie négligemment jetée et un bourdon de pèlerin avec sa gourde ; à gauche, un chien dont on n'aperçoit que la tête et qui est bien dessiné et d'un bon effet.

Si sévère qu'ait été notre appréciation du tableau de Boucher que possède la cathédrale de Versailles, on a pu voir que nous rendions largement justice à l'expression générale de cette page de peinture. Il serait même à désirer que nos peintres de sujets religieux fussent aussi scrupuleux que Boucher dans le choix des attitudes et l'expression qu'ils donnent à leurs personnages. Sans doute, il n'y a pas, dans la peinture de Boucher dont nous venons de parler, cette gravité que nous avons tous admirée dans Jouvenet et cette naïveté pieuse qui était le grand talent de Restout; mais la *Prédication de S. Jean* n'en reste pas moins, aux yeux des amateurs et du public chrétien, une page religieuse dont le mérite est d'autant plus réel que — comme nous l'avons déjà dit, — Boucher a peint plus de bergères et de nymphes que de saints et de saintes.

Ce tableau nous remet en mémoire certaine toile représentant le même sujet, dont l'église Saint-Roch, à Paris, est – comment dirons-nous bien? — ornée? non, affligée.

M. de Montalembert a parfaitement stigmatisé d'un seul mot celui qui a pu peindre une pareille niaiserie : « Cet homme qui prêche d'un air goguenard à un auditoire de gamins de Paris, c'est le précurseur martyr annonçant la venue du Sauveur [1]. »

L'aspect pittoresque du cadre, dans lequel Boucher a mis sa composition, est non-seulement vraisemblable, mais se concilie encore parfaitement avec le récit des voyageurs sur le désert, où l'on prétend que S. Jean passa la plus grande partie de sa vie et qui porte encore son nom. « Il ne faut pas, dit le père Naud [2], — en entendant ce mot de désert, s'imaginer des terres stériles et abandonnées ou quelque forêt inhabitée et inaccessible. Ce lieu est un des plus agréables qui se voient dans la Judée... Il n'est guère plus désert que les ermitages de nos solitaires d'Europe, qui sont seulement un peu écartés du chemin, en quelque endroit de difficile accès et peu fréquenté... »

En face du tableau de Boucher, au-dessus du confessionnal, se dressait une toile (aujourd'hui dans la sacristie), qu'on attribue au Dominiquin et qui, en effet, en reproduit bien le style et la couleur : S. Jean-Baptiste est debout, drapé dans son vêtement de poil, il lève un doigt au ciel et de

[1] *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art* (fragments).

[2] *Voyage nouveau de la Terre-Sainte*, in-12, Paris, 1679.

l'autre main tient son étendard. A ses pieds est un agneau; dans le lointain, un paysage et le Jourdain vaguement indiqués.

Il y aurait un parallèle curieux — si les parallèles n'étaient pas souverainement absurdes — à établir entre la manière dont le Dominiquin et Boucher ont traité le même sujet. Mais ce n'est pas ici le lieu, et nous nous sommes interdit de parler des peintres étrangers pour ne nous occuper tout spécialement que des œuvres des artistes français dont les églises de Versailles sont ornées.

V.

LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE.

Tableau de Collin de Vermont.

La scène — si je puis me servir de ce terme emprunté à l'art dramatique — la scène se passe dans l'intérieur du temple de Jérusalem, au pied d'un autel dont deux colonnes torses dorées, à gauche, indiquent le baldaquin : on arrive par cinq degrés à cette partie du temple.

Sur la marche la plus haute s'agenouille une jeune enfant de cinq à sept ans, vêtue d'une robe blanche par dessus laquelle est jeté un manteau d'un bleu tendre ; ses petites maintes sont jointes ; elle est nu-tête et détourne un peu la figure, de manière à ce qu'on devine plutôt qu'on ne le voit un profil candide. Cette enfant, c'est la Vierge Marie.

Derrière elle, sainte Anne, sa mère, femme d'un âge mur, belle encore, la présente en l'entourant de ses bras, tandis que ses yeux levés au ciel avec une expression touchante, expriment l'importance qu'elle attache à l'offrande qu'elle fait de sa fille unique au Seigneur. Un peu plus loin, on aperçoit le père de Marie, Joachim, beau et doux vieillard encore vigoureux. D'une main, il tient un bâton de voyage, de l'autre il ramène un pan de son manteau.

Au fond et non loin de ce groupe, deux femmes échangent un regard de surprise et d'admiration.

A gauche, le Grand-Prêtre, revêtu de ses plus riches ornements, la tête coiffée de la mitre blanche et le front ceint de la lame d'or sur laquelle était écrit le nom de Dieu, s'avance, assisté de deux lévites et suivi de deux porte-flambeaux, au devant de la Vierge. La tête placide du vieillard se penche vers Marie, et ses bras étendus l'invitent à entrer dans la retraite du temple. Les vêtements de dessous du souverain Pontife sont recouverts d'une grande chape dont deux acolytes soulèvent les pans de

devant ; ce qui laisse apercevoir une doublure de drap d'or qui est d'un effet très-riche.

Toujours à gauche, mais tout à fait au premier plan, une jeune fille et une femme ; la première est debout et tourne le dos au spectateur ; elle est vêtue d'une longue robe rouge et fait un geste d'étonnement en regardant la jeune Vierge qui s'offre au Seigneur dans un âge si tendre ; la seconde est assise sur la dernière marche de l'escalier et tient d'une main une cage où l'on aperçoit des colombes, offrande du pauvre, tandis que de l'autre main elle montre à sa compagne le spectacle admirable qui s'offre à leurs regards. Aux pieds de cette femme on voit une corbeille contenant des fruits.

Le fond de cette toile nous présente une arcade ouverte surmontée d'une fenêtre, à travers lesquelles on aperçoit un ciel bleu semé de quelques nuages. Dans le haut du tableau, deux petits anges descendent vers la Vierge ; l'un deux tient une couronne suspendue au-dessus de la tête de Marie, tandis que l'autre s'apprête à semer des lys, emblème de la pureté de celle qui s'offre à Dieu dans son temple.

Cette toile est signée Collin de Vermont, et porte la date de 1755.

Ce peintre distingué naquit à Versailles, en 1693. Filleul du célèbre Hyacinthe Rigaud, et son meilleur élève, Collin visita l'Italie et Rome où la vue et l'étude des grands maîtres développèrent et perfectionnèrent son génie pour la peinture.

Il mourut à Versailles, le 16 février 1761.

Les principales qualités de cet artiste, trop peu connu, sont un bon goût de dessin, de l'élégance et de la pureté dans le style. On cite comme ses deux plus belles productions, dans des genres différents, le tableau de *la Présentation*, que nous venons d'analyser, et *la maladie d'Antiochus*, qu'il exposa au concours de 1727.

Il a laissé une suite considérable d'esquisses terminées, dont il avait pris les sujets dans l'histoire de Cyrus.

L'effet général du tableau de *la Présentation* est beau et noble. Les attitudes des personnages sont simples, naturelles et vraies. L'architecture est bien traitée et d'un style grandiose ; les colonnes torses placées à gauche sont seulement d'une teinte et d'un effet équivoques.

La Vierge, saint Anne, saint Joachim et le Grand-Prêtre sont des figures pleines de correction et de vie ; les divers sentiments qui devaient les animer en ce moment solennel sont bien exprimés.

Si maintenant nous entrons dans les détails, rien de plus charmant et de plus pur que la Vierge agenouillée ; ses mains enfantines sont d'un modelé exquis ; la robe blanche et le manteau bleu sont d'un coloris suave.

Rien de vigoureux et de chaudement dessiné comme le bras nu de la femme assise au premier plan.

Enfin la tête du Grand-Prêtre est pleine de sérénité ; sa barbe, presque blanche, est bien plantée et donne à sa physionomie un calme majestueux. Le costume est exact.

Les acolytes, surtout les porte-flambeaux sont d'une couleur singulière — un peu feuille morte. Le ciel du fond aurait pu être plus bleu : nous le trouvons trop chargé de nuages gris, d'un effet lourd et disgracieux ; il y a loin de là à l'inaltérable azur de l'Orient.

Dans la chapelle du bas côté, à droite. où est actuellement ce tableau, parfaitement restauré, le jour est loin de lui être favorable ; il n'y a pas d'ailleurs assez de distance pour se reculer et pour pouvoir apprécier dans sa véritable perspective cette toile qui mérite à bien des titres l'attention de l'amateur.

Avant les changements faits à la chapelle de la Vierge qui est derrière le maître-autel, ce tableau occupait l'arcade du fond, aujourdhui remplie d'une gloire écrasante de dorure et d'une statue de Marie, — le tout d'un effet presque nul, à cause de l'obscurité causée par les vitraux de deux grandes fenêtres voisines.

Collin de Vermont avait peint *la Présentation* pour cet autel, auquel elle servait de rétable. L'architecture figurée reproduisait le style même de la chapelle et vue d'une certaine distance, cette composition était d'un effet grandiose et pittoresque, comme se le rappellent fort bien tous ceux qui l'ont vue à sa place primitive, où elle prolongeait la perspective de l'édifice.

Nous avons analysé le tableau de l'artiste versaillais ; nous en avons énuméré les qualités, plus nombreuses que les défauts. Il nous reste, selon l'habitude que nous avons prise dès la première de ces esquisses critiques, à dire un mot de *la Présentation*, au point de vue historique.

Collin de Vermont, ainsi que Restout, qui a traité le même sujet, a manqué à l'histoire et à la tradition, en donnant une grande pompe à la Présentation de la Vierge au temple.

Il paraît que Collin de Vermont, ainsi que ses devanciers, a envisagé l'offrande de Marie comme une cérémonie religieuse, une espèce de sacrifice. Les flambeaux, l'autel (indiqué par les colonnes torsets) manifestent assez son idée à cet égard. Nous ignorons où les peintres ont trouvé cette prétendue cérémonie religieuse qui leur a fait admettre dans leurs compositions des épisodes et des accessoires qui appartiennent plus spécialement à *la Purification*.

La cérémonie de la Présentation de la Vierge, telle que la plupart des

artistes l'ont comprise, devrait plutôt s'intituler le *vœu* que la *présentation* de Marie. Dans ce cas, il faudrait peindre la Mère de Dieu âgée de douze ans au moins, et encore on ne devrait pas admettre pour cela la pompe dont Collin de Vermont, Restout et autres artistes ont entouré une cérémonie qui avait toujours lieu fort simplement.

VI.

SAINT-PIERRE DÉLIVRÉ DE SA PRISON PAR UN ANGE.

Tableau de Jean-Baptiste Deshays.

L'artiste a pris le sujet de son tableau dans le chapitre XII des *Actes des Apôtres*.

« En ce temps-là le roi Hérode employa sa puissance pour maltraiter « quelques-uns de l'Église....

« En voyant que cela plaisait aux Juifs, il fit encore prendre Pierre.

« L'ayant donc fait arrêter, il le mit en prison et le donna à garder à « quatre bandes de quatre soldats chacune, dans le dessein de le faire « mourir devant tout le peuple....

« Pendant que Pierre était ainsi gardé dans la prison, l'Église faisait « sans cesse des prières à Dieu pour lui.

« Mais la nuit même de devant le jour qu'Hérode avait destiné à son « supplice, comme Pierre dormait entre deux soldats, lié de deux « chaînes.....

« L'ange du Seigneur parut tout d'un coup et remplit le lieu de lumière, « et poussant Pierre par le côté, il l'éveilla et lui dit : — Levez-vous « promptement. » Au même moment leschaînes tombèrent de ses mains.

« Et l'ange lui dit : — Mettez votre ceinture et chaussez vos sandales. » « Il le fit. Et l'ange ajouta : — Prenez votre vêtement et suivez-moi.

« Il sortit donc, et il le suivait ne sachant pas que ce qui se faisait par « l'ange fût véritable, mais s'imaginant que ce qu'il voyait n'était qu'un « songe. »

Deshays, avec autant de génie que d'habileté, a reproduit les principaux traits de ce récit de la manière suivante :

La scène se passe dans un cachot bâti en fortes pierres, dont les murs sont percés de deux fenêtres garnies de solides barreaux de fer.

Dans le haut de la composition, un ange, les ailes déployées et vêtu d'une longue robe flottante, montre d'une main le ciel d'où il apporte à S. Pierre la nouvelle de sa délivrance et, de l'autre, qu'il étend vers le prince des apôtres, l'invite à se lever et à le suivre.

S. Pierre est a demi couché sur le pavé du cachot ; ses bras, libres de leurs chaînes se lèvent aú ciel et expriment à la fois l'admiration et la surprise. Sa tête, pleine de noblesse, est encadrée dans une barbe blanche d'un effet argenté, que concourt à augmenter le rayon lumineux qui inonde la prison. Ses yeux cherchent à fixer l'ange, et sa bouche entr'ouverte semble prête à parler.

Rien de si largement drapé, posé et surtout peint que cette belle figure de S. Pierre.

L'ange est une suave composition, peut être trop féminine dans le modelé des bras et des mains qui sont parfaites de dessin, d'attache et de coloris. Le pied laisse un peu à désirer, sous le rapport du dessin et de la touche. Au-dessous de ce personnage on admire deux têtes d'anges ailées, d'un effet aussi charmant qu'inattendu ; l'une exprime l'affection, l'autre une curiosité enfantine.

Le nuage qui porte les anges est léger, et la lumière est vive et pure. Au fond du tableau, dans le bas, à gauche, on aperçoit deux soldats endormis ; leurs casques et leurs bras nus sont très-heureusement éclairés par le reflet d'une lampe qu'on n'aperçoit pas, mais qu'on devine.

Ces deux figures du second et du troisième plan sont vigoureusement esquissées ; les bras d'un des soldats sont seulement tant soit peu exagérés.

Enfin, les accessoires tels que la paille qui sert de lit à S. Pierre, les blocs de pierre qui jonchent le sol et les chaînes rompues sont d'un effet vrai et complètent heureusement l'ensemble de cette remarquable composition.

A gauche, sur une sorte de borne, on lit le nom du peintre *Deshays* et une date, qui est 1761.

Jean-Baptiste Deshays naquit à Rouen en 1729. Son père fut son premier maître et lui apprit les principes de l'art de peindre. Collin de Vermont, puis Restout, complétèrent son instruction artistique, et en 1751 le premier prix de peinture vint récompenser les efforts de Deshays et l'encourager à poursuivre une carrière où il promettait tant, dès l'âge de vingt-deux ans. A la suite de ce premier triomphe, notre jeune artiste entra chez le célèbre Vanloo, où il resta trois ans. Il alla ensuite à Rome : ce voyage développa rapidement son génie. A son retour en France, il épousa la fille aînée de Boucher, et en 1758 il fut reçu membre de l'Académie royale de peinture. Son tableau de réception représentait *Vénus versant sur le corps d'Hector une essence divine pour le garantir de la corruption.* Cet ouvrage marqua dès lors la place de son auteur parmi les meilleurs peintres qu'eût produits la France.

On devait attendre de nombreux ouvrages d'un artiste qui promettait et tenait déjà tant, lorsqu'une chûte funeste l'enleva, à l'âge de trente-quatre ans.

Ses chefs-d'œuvre sont : le tableau dont nous venons de parler, *l'Étude*, *Jupiter et Antiope*, *le comte de Comminges*, *le martyre de S. André* et surtout *les derniers moments de S. Benoît*.

Deshays réunissait la vigueur de l'expression à l'enthousiasme du génie : il mourut à Paris, le 10 février 1765.

Cochin, fils du célèbre graveur de ce nom et artiste distingué lui-même, publia, en 1765, en un volume in-12, des *Lettres sur la vie de Deshays*, auxquelles nous avons emprunté les quelques détails biographiques qu'on vient de lire.

VII.

SAINT PIERRE MARCHANT SUR LES EAUX.

Tableau de Boucher.

Dans la même chapelle, en regard l'une de l'autre, l'œuvre du beau-père faisant face à celle du gendre, mais non cependant à mérite égal.

Voici en quels termes l'Evangile selon S. Jean (chap. XXI, vers. 4-7) indique le sujet de cette toile : « Le matin étant venu, Jesus parut sur le « rivage, sans que ses disciples connussent que c'était Jésus.

« Jésus leur dit donc : — « Enfants n'avez-vous rien à manger ? » Ils lui « répondirent : — « Non. »

« Il leur dit : — « Jetez le filet au côté droit de la barque, et vous en « trouverez. » Ils le jetèrent aussitôt ; et ils ne pouvaient plus le tirer, tant « il était chargé de poissons.

« Alors, le disciple que Jésus aimait dit à Pierre : — C'est le Sei- « gneur. » Et Simon-Pierre ayant ouï que c'était le Seigneur, mit son ha- « bit, car il était nu, et il se jeta dans la mer.

« Les autres disciples vinrent dans la barque, n'étant pas loin de la « terre, et ils y tirèrent le filet plein de poissons. »

Boucher a saisi le moment où S. Pierre, emporté par son empressement à rejoindre le Sauveur, s'élance sur la mer, sans se douter du miracle dont il est lui-même l'objet. Jesus vient au devant de son apôtre et lui tend avec affection la main droite ; Pierre est à demi agenouillé et exprime son admiration et son amour pour le divin Maître.

Au second plan, sur la gauche du spectateur, dans une barque, les apôtres dont un contemple avec extase Jésus, sur lequel se concentre toute

l'attention ; car, les apôtres, non plus que S. Pierre lui-même ne semblent voir le miracle qui se produit pour le disciple ainsi que pour le maître.

La figure de Jésus est belle et rayonne de sa propre lumière, sans rien emprunter à l'auréole traditionnelle ; seulement, des têtes d'anges ailées qui émergent des nuages montrent que la cour céleste assiste à cette nouvelle manifestation du Christ ressuscité et désormais impassible. C'est une idée heureuse et conforme à la vérité.

S. Pierre est habillé comme le même apôtre dans le tableau de Deshays, qui fait face à celui-ci : ce parallèle a de l'intérêt ; il est seulement à regretter que la toile de Boucher soit placée un peu haut, qu'elle soit dévernie et surtout que l'obscurité occasionnée par un assez médiocre vitrail empêche d'en bien saisir l'ensemble.

La mer agitée, le ciel orageux, tout est d'une bonne couleur, étant admis la tonalité chère à Boucher, qui n'invente pas ses teintes mais les emprunte presque toujours à une saison féconde en transformations magiques et fugitives de l'atmosphère, — à l'automne.

En somme, ce tableau de Boucher nous semble bien supérieur à sa *Prédication de S. Jean-Baptiste dans le désert.*

VIII.

LA COMPASSION DE LA VIERGE.

Tableau de Pierre.

Tel est le titre, selon nous, fort bien trouvé, que le public donne à ce tableau qui — dans la croisée, à gauche — fait pendant à celui de la Nativité ; tous deux sont de même dimension, plus hauts que larges.

Sous un ciel sombre, qui tend cependant à s'éclaircir, se détache sur un terrain montueux la croix d'où le corps du Christ vient d'être détaché et descendu par les mains pieuses des amis du fils de Dieu. La croix est formée de deux pièces de bois non équarries, ce qui paraît plus conforme à la vraisemblance ; un voile pend à l'un des bras et une échelle y est encore appliquée.

Huit personnages, dont trois principaux — Marie, Jésus et Madeleine — sont les acteurs du drame douloureux dont nous sommes les spectateurs.

Marie qui s'est laissée aller à terre est soutenue par une femme qui est probablement Marthe même ; la Vierge mère se pâme sur le corps inanimé de son fils, tandis que Madeleine, agenouillée, soutient le bras gauche de Marie qui fléchit vers elle et dont la tête s'appuie presque sur sa poi-

trine, comme naguère celle de Jean sur le cœur de Jésus : il y a là, on le sent, une touchante association d'idées. Madeleine n'est-elle pas, ne devait-elle pas être celle des saintes femmes que Marie devait affectionner le plus ?...

L'expression de douleur de la mère du Sauveur se fond en une sorte d'évanouissement qui résume la tristesse profonde et poussée jusqu'à ses dernières limites ; au jardin des Olives, le chagrin anticipé des apôtres avait fermé leurs yeux, aussi puissant que le sommeil.

Le corps du Christ est d'un heureux modelé ; la tête dont l'expression a le calme souverain respire plutôt le repos que le trépas.

Madeleine est une remarquable figure pleine d'expression ; le costume se compose de tons harmonieux — jaune, rouge et bleu.

Un jeune homme (est-ce S. Jean ?) s'appuie d'une main à l'échelle dressée contre la croix, et de l'autre exprime un sentiment de compassion profondément émue.

Sur la droite, un vieillard, Joseph d'Arimathie, debout, tient un suaire tout prêt pour l'ensevelissement de son divin Maître ; cette figure laisse à désirer comme dessin et comme expression : elle est vulgaire et presque froide, tant on y voit peu le sentiment qui doit l'animer.

A gauche, deux figures assez insignifiantes se perdent dans le coin de la toile.

Enfin, au premier plan, vers la droite, un grand bassin de cuivre rouge dont l'eau a servi à laver le corps du Christ est auprès de la couronne d'épines peut-être trop abandonnée et déjà oubliée, au moins pour l'heure présente.

On le voit, ce n'est pas une descente de croix que l'artiste a voulu peindre, mais la compassion qu'inspire Marie aux témoins de son immense douleur ; il a ainsi traduit fidèlement une des strophes du *Stabat*, qui provoque la pitié des chrétiens à l'égard de la mère du Sauveur.

Quis est homo qui non fleret,
Christi matrem si videret,
In tanto supplicio ?

Et ailleurs :

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti !

Voilà le vrai sentiment qui a inspiré ce sujet dont la donnée est empruntée à l'œuvre sublime d'un théologien poète, que l'Eglise a mis sur ses autels.

Pierre — l'auteur de ce tableau — né en 1713, mort en 1789 à l'âge de soixante-seize ans eut une brillante carrière d'artiste. Elève de Natoire, son talent se développa de bonne heure en Italie auprès de De Troy. Ses études à Rome préparèrent, avant celles de Vien, la restauration de la peinture en France. S. Sulpice et S. Germain-des-Prés, à Paris, ainsi que S. Louis et Notre-Dame à Versailles, possèdent les meilleurs tableaux de Pierre dont l'œuvre la plus remarquable, la plus capitale est — sans contredit, — la coupole de la chapelle de la Vierge, à S. Roch, qu'il termina en 1756 ; la disposition générale et la manière de peindre large et facile de cet artiste se disputent la prééminence dans les divers ouvrages dus à son talent fécond.

IX.

LE SOMMEIL DE SAINT JOSEPH.

Tableau de Jeaurat

« Après le départ des Mages, un ange du Seigneur apparut à Joseph « pendant qu'il dormait et lui dit : - Levez-vous, prenez l'enfant et la « mère, fuyez en Egypte et ne partez point jusqu'à ce que je vous le dise : « car, Hérode cherchera l'enfant pour le faire mourir. »

Ces mots de l'Evangile selon S. Mathieu, chapitre II, verset 13, ont fourni à Jeaurat le sujet d'un tableau qui n'est pas sans mérite et dont le sentiment est celui même de la placidité qu'indique et qu'impose ce titre, *le Sommeil de S. Joseph.*

Au premier plan, comme une des deux figures principales de cette toile, S. Joseph assis, vêtu d'une longue robe et d'un manteau qu'il a rejeté sur ses genoux, les pieds chaussés de sandales — S. Joseph appuie sa tête sur son bras gauche, tandis que le droit repose sur un de ses genoux ; la tête un peu penchée, le patriarche de la nouvelle loi semble plutôt méditer que dormir : un tel cœur devait sans cesse veiller sur le précieux dépôt qui lui avait été confié par Dieu même. *Fidelis servus et prudens.* L'expression de cette tête à cheveux presque blancs, bien qu'encore dans la force de l'âge, est douce et sereine, vraie surtout ; c'est bien là le juste. Aux pieds de Joseph, quelques outils groupés, un maillet, un compas, etc., indiquent sa profession d'ouvrier charpentier.

Au-dessus de S. Joseph, un ange porté sur un nuage étend ses grandes ailes blanches ; ses bras indiquent, en même temps que ses lèvres, la direction que doit prendre la Sainte-Famille ; la pose est pleine de grâce, les bras sont bien modelés, la draperie qui voltige donne de la légèreté à cette figure qui rappelle un peu les anges de Restout.

Au fond, tout au fond du tableau, à gauche, la Vierge mère assise contemple affectueusement le divin enfant dont elle soutient, d'une main, l'oreiller sur lequel repose sa tête, tandis que, de l'autre, elle écarte un peu la couverture pour mieux voir Jésus et aussi permettre au souffle du bœuf de réchauffer ces membres délicats ; car, l'endroit où se passe cette scène est une ruine de vieil édifice que recouvre assez incomplétement une toiture à l'effet pittoresque mais d'un confortable par trop sommaire, tel que l'école flamande s'imaginait et représentait non-seulement l'étable de Béthléem, mais encore la maison de Nazareth.

Aux pieds de Marie, un escabeau portant une corbeille à ouvrage indique les occupations habituelles de la reine des saints.

Les deux figures de la Vierge et de l'Enfant Jésus n'ont sans doute pas été mises sans raison par le peintre tout au fond du tableau ; elles complètent le sujet de sa composition qui est, avant tout et d'abord, le *sommeil* ou le *songe* de S. Joseph.

Cette toile a été, il y a quelques années, l'objet d'une restauration intelligente, ce dont elle avait grand besoin, et qui a été confiée à l'habile restaurateur des toiles de Restout, de Pierre et de Collin de Vermont dont nous avons ci-dessus donné la description.

Né à Paris, en 1699, Etienne Jeaurat — l'auteur du *Sommeil de S. Joseph*, — est un peintre remarquable du siècle dernier ; ses œuvres sont devenues assez rares. En 1724, il fit avec son maître Nicolas Veughels, nommé directeur de l'école de peinture à Rome, le voyage d'Italie, objet des désirs de tous les élèves de l'Académie et il en revint avec une certaine réputation. Il débuta par de grandes compositions religieuses, historiques ou mythologiques, mais son goût et celui de son époque le porta de préférence aux tableautins, aux *intérieurs*, aux scènes de la vie bourgeoise et des mœurs populaires, halles, marchés, etc.; comme celui de Chardin, son pinceau sut toujours rester chaste.

Ce fut en 1761 que *le Sommeil de S. Joseph* parut au salon ; cette toile y fut remarquée ; elle est aujourd'hui (avec *l'Adoration du Sacré-Cœur*, dont nous parlerons tout à l'heure), du nombre des rares compositions religieuses de Jeaurat que l'on possède encore, et c'est l'église Saint-Louis de Versailles qui, après les avoir reçues de Louis XV, les a conservées à travers les révolutions.

Cet artiste mourut à Versailles même en 1789, âgé de quatre-vingt-onze ans et fut enterré dans le cimetière de la paroisse Saint-Louis sur laquelle il passa une grande partie de sa vie.

On peut lire avec fruit sur ce peintre trop peu connu une intéressante

brochure de M. Sylvain Puychevrier, publiée en 1862 (45 pages in-8), dans l'Annuaire de l'Yonne pour 1863.

X.

L'ADORATION DU SACRÉ CŒUR DE JÉSUS.

Tableau de Jeaurat.

Nous ignorons en quelle année Jeaurat peignit ce tableau, jugé bien supérieur à celui du *Sommeil de S. Joseph*, du même artiste; il y a dans la toile dont nous allons donner la description une idée mystique, chose assez rare au siècle dernier plus enclin à la mythologie qu'au surnaturalisme.

Au sommet de cette composition et sous le triangle où rayonne en caractères hébraïques le nom ineffable de Dieu. un cœur enflammé, celui de Jésus, rayonne et illumine tout le tableau. Huit petits anges, quatre de chaque côté, portent comme autant de trophées de la Passion, la colonne, la lance, l'éponge, les verges, le marteau, les tenailles, les clous, la croix et l'échelle; la couronne d'épines est élevée entre les mains d'un des petits anges, ainsi que les clous.

Plus bas, sur le livre des sept sceaux apparaît couché et dans l'attitude de victime l'Agneau rédempteur; sur la face de l'autel qui le supporte, on lit ces simples et éloquentes paroles : *Sic nos dilexit* (C'est ainsi qu'il nous a aimés.)

Au pied de cet autel, deux anges, sous les traits de deux jeunes gens, sont à genoux; celui de gauche, les mains croisées sur la poitrine regarde et admire l'Agneau, tandis que celui de droite, la tête inclinée, les mains jointes et un peu élevées, prie et se recueille en méditant sur cet immense mystère d'amour.

C'est là une belle composition. il y a du mouvement et du recueillement en même temps; comme idée religieuse, cette toile nous rappelle un grand et magnifique tableau de Lafosse, qui naguère ornait l'église de Boulogne, près Paris, et qui était un don de la munificence de Louis XV à ce remarquable sanctuaire, — une sorte de sainte chapelle dont le clocher en flèche se voit de loin dans la campagne.

En 1804, l'*Adoration du Sacré-Cœur* a été restaurée, ainsi que le *Sommeil de S. Joseph*, par un artiste de Versailles, nommé Bellangeon.

XI.

PRÉDICATION DE SAINT VINCENT DE PAUL.

Tableau de Noël Hallé.

C'est dans l'église Saint-Étienne-du-Mont, à Paris, que le peintre a placé la scène de son tableau; la perspective du bas-côté droit et d'une partie du jubé forme le fond de cette composition peuplée d'un grand nombre de figures.

En chaire, sur la droite du spectateur, le saint en grand surplis à larges manches et à col rabattu, fait d'une main un geste expressif en sa simplicité, qui appelle et fixe l'attention de son auditoire où toutes les classes de la société — surtout la noblesse. — sont représentées. Le bonnet carré que le saint tient de l'autre main indique qu'il va terminer son discours et qu'il en est à la péroraison. fort éloquente à en juger par les impressions qui se traduisent sur les figures des auditeurs ; l'objet bien connu de ce sermon était le salut des pauvres enfants trouvés dont Vincent plaida si éloquemment la cause, en une circonstance à jamais solennelle.

La tête du saint, alors dans toute la force de l'âge, est d'un beau caractère et bien modelée.

Parmi les personnages qui se pressent au pied et autour de la chaire, on remarque surtout, à droite, deux hommes debout, puis un troisième assis sur une chaise, style Louis XIII. vu de trois quarts. A gauche, au deuxième plan, le jeune gentilhomme qui, assis, écoute le prédicateur, en élevant vers lui ses regards, est dans une attitude vraie.

En avant, du même côté, une femme assise par terre, vue du dos, sert de repoussoir au tableau: près d'elle une tête d'enfant éveillée et ingénue en son expression d'espiéglerie. Sous la chaire. on aperçoit deux Sœurs de la Charité. l'une profondément recueillie, l'autre élevant ses yeux vers le prédicateur. Il y a beaucoup de mouvement et de vie dans ce tableau, où le costume est assez bien observé, vu l'époque où l'artiste vivait et qui ne se piquait pas précisément d'une grande exactitude en cette matière.

L'auteur de ce tableau. Noël Hallé, issu d'une famille de peintres non sans talent, naquit à Paris en 1711. Élève de son père, il obtint de bonne heure les premiers prix de l'Académie, puis fut envoyé à Rome. En 1771, il fut nommé surintendant des manufactures de tapisseries de la couronne. Envoyé à Rome en qualité de directeur de l'École de France, il remplit avec intelligence cet important emploi. Il entendait bien l'architecture et la perspective, comme on peut le voir en étudiant le tableau ci-dessus dé-

crit; mais, pour la composition et le coloris il laisse à désirer. Ses tableaux les plus appréciés sont *Achille dans l'île de Scyros*, *Églé et Silène*, *Hippomène et Atalante*, la *Prédication de S. Vincent de Paul*, etc.

Noël Hallé mourut en 1781.

XII.

LE BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST.

Tableau d'Amédée Vanloo.

S. Jean-Baptiste, debout, à moitié couvert d'une peau de chameau, qui lui laisse les bras et les jambes nus, s'appuie d'une main sur la hampe d'une longue croix formée d'un roseau et, de l'autre main, verse avec une coquille de l'eau du Jourdain sur le front de Jésus agenouillé à ses pieds. Le Messie, les cheveux partagés sur le front et pendants, ramène sur sa poitrine les plis d'une longue draperie blanche dont l'extrémité trempe dans le fleuve.

Au ciel, le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe; quelques têtes d'anges dont les regards sont fixés sur cette scène. Un peu au-dessus du Christ et derrière lui, deux anges aux grandes ailes et aux robes flottantes contemplent avec admiration et amour l'humilité du Fils de Dieu.

Derrière S. Jean un vieillard debout, les mains jointes, se recueille profondément tandis qu'un jeune homme achève de se dépouiller de ses vêtements, adossé à une touffe de grands palmiers.

Un paysage semé de roches au travers desquelles serpente le Jourdain forme le fond de cette scène, où les figures les plus remarquables et les mieux dessinées sont celles du vieillard et des deux anges.

Charles-Amédée-Philippe Vanloo, l'auteur de cette toile, né à Turin en 1718, passa d'abord son enfance en Italie, puis il vint à Paris où il exposa souvent au salon du Louvre ; il y envoyait d'ordinaire des tableaux mythologiques et quelquefois des sujets assez singulièrement choisis, comme un *Oiseau dans la machine pneumatique* (1771) et *Une jeune fille électrisée* (1777). Talent fade et incertain, Amédée est resté le moindre des Vanloo ; bien qu'actif producteur, ses ouvrages sont devenus rares.

Il mourut vers 1791.

XIII.

APPARITION DE JÉSUS-CHRIST A SAINT PIERRE.

Tableau de Sourley.

Cette toile, peinte en 1664 par Sourley, élève de Mignard — le seul, dit-

on, qu'ait eu cet artiste célèbre, — fut placée dans l'église cathédrale de Paris et y resta jusqu'en 1808, époque où, en échange du *Vœu de Louis XIII*, de Carle Vanloo, enlevé à l'église Notre-Dame des Victoires pour être donné à Saint-Louis de Versailles qui dut le rendre à Paris, Saint-Louis reçut en compensation *l'Apparition de Jésus-Christ à S. Pierre.* Devenu le pendant de la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm* (de Jouvenet), ce tableau orna quelque temps Saint-Louis puis fut relégué dans les magasins du château de Versailles, d'où enfin on l'a tiré, puis restauré après l'avoir ceintré, de carré qu'il était, et aujourd'hui on le voit au dessus de la porte droite d'entrée, par le grand portail de la cathédrale. Là, quoiqu'il soit placé assez haut, on y peut admirer les qualités de dessin et de coloris qui l'ont fait attribuer à Pierre Mignard lui-même, tant son élève a reproduit habilement et heureusement le style du maître, avec ses qualités et ses défauts.

Le fond de ce tableau est un paysage pris dans la campagne romaine ; des collines, des sentiers sinueux, quelques arbres ; la perspective ne manque pas de profondeur, quoiqu'un peu vague.

En avant de cette composition. deux personnages captivent l'attention, ce sont : le Christ et S. Pierre.

Le Christ, sa croix sur l'épaule gauche, regarde S. Pierre avec une majesté sereine et, de la main droite, avec l'index, lui indique Rome où il va pour s'y faire crucifier une seconde fois, ainsi que le rapporte une antique tradition dont S. Ambroise, au quatrième siècle, s'est fait l'écho et qui a laissé à l'église érigée sur l'emplacement même de ce fait le titre de *Domine quo vadis ?* « Seigneur, où allez-vous ? » question adressée par S. Pierre au divin Maître, en le voyant ainsi chargé de sa croix se montrer à lui.

S. Pierre, qui sortait de Rome pour se dérober à la persécution, sur les instances des fidèles, regarde Jesus ; à demi agenouillé, il exprime sur son visage et par ses mains étendues le sentiment de surprise que lui causent la vue et la réponse du divin Maître ; il se relève presque immédiatement pour obéir à l'ordre de Jésus. Cette figure est bien posée et parle vraiment : celle de Jésus, debout, presque nu, avec ses pieds qui portent les traces des clous, est très-belle, la tête est d'un grand caractère, le torse modelé avec force, seuls les pectoraux sont peut-être trop saillants. Derrière les épaules du Christ flotte une draperie bleuâtre, comme les affectionnait Mignard.

Il est à regretter que ce tableau ait été ceintré ; on ne sait plus bien si c'est une colonne qui se voit, élevée sur plusieurs marches, derrière

S. Pierre; les quelques arbres qui en sont proches laissent à désirer comme dessin et comme coloris.

En somme, on sent que dans cette composition le peintre s'est préoccupé avant tout des deux figures de Jésus et de Pierre—de celle de Jésus principalement, qui est fort belle.

XIV, XV et XVI.

Sacristie.

Dans la grande sacristie de la même église, où l'on admire *la Résurrection du fils de la veuve de Naïm* (de Jouvenet), se voient trois toiles assez remarquables; ce sont un *S. Augustin* (de Monet), un *S. Jérôme* (de Deshays) et un *S. Christophe* (de Vien).

Placés à la droite et à la gauche du grand tableau de Jouvenet, les deux toiles de Monet et de Deshays soutiennent vaillamment la comparaison avec un des chefs-d'œuvre de l'école française du dix-septième siècle.

S. Augustin, revêtu de sa chape épiscopale d'un style moderne, sa crosse à ses pieds, tête nue et assis, trace sur un livre ouvert que porte un ange debout devant lui ses immortelles *Confessions*. La tête de l'évêque d'Hippone est d'un beau caractère et l'artiste dont nous ne connaissons guère que le nom (Monet), a bien saisi l'instant de l'extase. L'ange laisse à désirer comme forme et comme couleur.

Quant au S. Jérôme, c'est bien le faire de Deshays, dont nous avons déjà signalé le S. Pierre en prison. Le solitaire, à demi nu, se renverse en arrière aux accents de la trompette embouchée par un ange dont la pose est pleine de sveltesse et de ce que les Italiens appellent *furia*.

Il y a un contraste très-harmonieux (si l'on peut ainsi s'exprimer), entre le calme qui règne dans le S. Augustin et l'âpreté qui caractérise le S. Jérôme; on sent que ces deux tableaux ont été faits pour former pendants.

Les cadres dorés, en bois finement sculpté, sont du temps même (du dix-huitième siècle.)

Le S. Christophe (de Vien) est la mise en action de la légende populaire; le géant vient de traverser le fleuve, portant sur son épaule Jésus enfant, et au moment où son pied se pose sur le rivage, le bâton qui lui servait d'appui se couvre de fleurs.

On sait que Vien, né à Montpellier en 1716 et mort, dans un âge très-avancé, en 1809, fut un des plus grands peintres du siècle dernier.

A Paris, on admire — dans l'église Saint-Roch, — sa grande toile, *S. Denys prêchant dans les Gaules.*

Telles sont les richesses artistiques que possède encore, à l'heure qu'il est, l'église cathédrale de Versailles ; des noms tels que ceux de Jouvenet, de Restout, de Boucher, de Pierre, de Deshays, de Jeaurat et de Vien (pour ne citer que les principaux), disent assez le mérite des œuvres qui leur sont dues.

CH. BARTHÉLEMY.

LES ARCHITECTES

DE LA CATHÉDRALE DE TOLÈDE

(1227-1800)

Quoique une réelle incertitude règne sur la date exacte de la fondation de la cathédrale de Tolède [1], cette église primatiale de toutes les Espagnes [2], de nombreux documents, colligés par Bermudez [3] et provenant des précieuses archives du Chapitre de cette cathédrale [4], nous ont conservé les

[1] *Les Annales de Tolède* (L. III) fixent l'année 1264, tandis que SALAZAR DE MENDOZA, dans l'introduction de la *Chronique du cardinal D. Pedro Gonzalez de Mendoza*, dit que la première pierre fut posée le 14 août de l'année 1227, veille de l'Assomption. BERMUDEZ, de son côté, dit (*Noticias de los arquitectos y arquitectura de Espanâ*, etc., t. I, p. 47, in-8°, Madrid, 1829, imp. real) que le roi D. Fernando et l'archevêque D. Rodrigo posèrent les premières pierres en l'année 1226 et cite à l'appui de cette assertion ce passage suivant de l'histoire de l'archevêque D. Rodrigo, écrite par lui-même (L. IX, c. 13) :... « *Et tunc jecerunt primum lapidem Rex et archiepiscopus Rodericus in fundamento ecclesiæ Toletanæ, quæ in forma mezquitæ à tempore arabum adhuc stabat : cujus fabrica opere mirabili de die in diem non sine grandi admiratione hominum exaltatur.* »

... « Et alors le roi et l'archevêque Roderic ont posé la première pierre des fondations de l'Eglise de Tolède, laquelle restait encore à l'état de mosquée depuis le temps des Arabes, et la construction de cette œuvre admirable s'élève de jour en jour non sans exciter la grande admiration des hommes. »

[2] La cathédrale de Tolède est la métropole de toute l'Espagne et l'archevêque est le primat du royaume (A. GERMOND DE LAVIGNE, *Itinéraire de l'Espagne*, p. 296, in-12, Paris, 1866.)

[3] Voir note 1.

[4] BERMUDEZ, ouvrage cité, p. 48, n. 1 et p. 253 : *Catalogo de los Arquitectos maestros mayores de la catedral de Toledo, desde el año de 1425 hasta fines del siglo* XVIII.

noms de presque tous les *appareilleurs*, *maîtres-ès-œuvres* ou *architectes* [1] de cet édifice vénéré, depuis Pedro Perez qui en traça les plans au treizième siècle, jusqu'à D. Ignacio Haan qui y fut chargé de travaux d'achèvement vers la fin du dix-huitième.

Nous ne faisons au reste que traduire la liste donnée par le biographe espagnol [2], mais en l'annotant avec des renseignements empruntés le plus souvent à son rarissime ouvrage [3] ; car il nous a paru intéressant de grouper autour des noms de ces vieux maîtres de l'architecture espagnole quelques indications sur la nature du concours qu'ils ont apporté à l'œuvre commune.

Pedro Perez, qualifié sur son épitaphe de *magister Ecclesiæ scte Marie Toletani* [4], mourut en 1290, après avoir dirigé les travaux pendant *soixante-quatre ans*, ce qu'admet assez volontiers la tradition espagnole [5]. C'est donc à cet ancien maître qu'est dû le plan de ce vaste édifice qui, suivant Lucio Manineo Siculo (*De rebus Hispaniæ memorabilibus*), compte dans son ensemble *sept cent cinquante fenêtres*.

La cathédrale de Tolède, toute construite de pierre blanche, a *cinq* nefs, entourées de chapelles, et *quatre-vingt-quatre* piliers ; sa longueur

[1] *Aparejador*, *maestro mayor*, *arquitecto*, sont les titres donnés par Bermudez à ces directeurs des travaux de la cathédrale.

[2] *Catalogo*, p. 253.

[3] Cet ouvrage, dédié à S. M. le Roi Ferdinand VII et imprimé par son ordre à l'Imprimerie Royale de Madrid, a fait autrefois partie des livres appartenant à la *Real Academia de las tres nobles artes de San Fernando* et est devenu aujourd'hui presque introuvable dans les bibliothèques publiques de France et d'Espagne. — C'est même à la bienveillance de notre excellent confrère et très-honoré collègue, D. Eugenio de la Camara, secrétaire-général de l'Académie de San Fernando, que nous devons l'exemplaire que nous possédons et qui nous fut adressé en 1869 par ordre de l'Académie.

[4] Cette épitaphe porte les mots : *qui presens templum construxit et hic quiescit.*

[5] Voir note 1, p. 281.— Les divers récits, relatifs à la fondation et aux premiers travaux de la cathédrale de Tolède, admettent tous que Pedro Perez en a dirigé les travaux pendant soixante-quatre ans, et Bermudez dit à ce sujet (p. 47 et 48) : « Mais il n'y a rien d'impossible à ce qu'un homme vive près de cent années, et que, dès l'âge de vingt-six ou de vingt-huit ans, il puisse être bon architecte. » — Au reste, d'après l'épitaphe citée plus haut, Pedro Perez ne serait mort que le 10 novembre 1328, ce qui fixerait avec les *Annales de Tolède* (voir note citée) la fondation de la cathédrale à l'année 1264.

est de *quatre cent quatre* pieds ; sa largeur de *deux cent deux*, et la hauteur de la nef principale de *cent soixante* [1].

Après Pedro Perez, mais seulement plus d'un siècle plus tard, viennent dans l'ordre suivant :

1. Alvar Gomez, cité comme appareilleur des carrières de Olihuelas [2]. Il dirigea en 1418 les travaux de la façade principale [3], et, en 1425, ceux de la tour située à la droite de cette façade [4] et renfermant la grosse cloche [5].

2. Anequin de Egas de Bruxelles [6], grand-maître de l'œuvre de la sainte église de Tolède [7]. C'est cet artiste qui, aidé d'un appareilleur, Juan Fernandez de Liena (lui aussi un artiste de renom), fit construire, en 1459, *la façade de los Leones* [8] qui est celle du transsept méridional de cette vaste église.

[1] Le pied espagnol étant de 0,27 à 0,28 c., les dimensions de la cathédrale de Tolède sont environ les suivantes :

Longueur	113 mètres.
Largeur	57 id.
Hauteur de la nef principale	45 id.

[2] Bermudez, t. I, p. 94.

[3] Cette façade occidentale, de style ogival et richement décorée de statues, comprend les trois portes dites *de l'Infierno* (de l'Enfer), *del Perdon* (du Pardon) et *del Juicio* (du Jugement).

[4] Cette tour est divisée dans sa hauteur en trois parties : la première, de forme carrée, la seconde octogonale, et la dernière formant flèche et terminée par une croix de fer. Les murs de cette tour ont plus de *cinq mètres d'épaisseur* à la base, et sa hauteur totale atteint *quatre-vingt-dix mètres*.

[5] Cette cloche, située à la partie supérieure du premier corps de la tour, pèse, dit-on, *dix-sept mille huit cents kilogrammes* et les Espagnols assurent qu'on l'entend parfois jusqu'à Madrid, c'est-à-dire à une distance de plus de *vingt lieues*.

[6] Le même que les Flamands appellent Jean van der Eycken. (*Revue Universelle des Arts*, 1855, in-8, Paris, Bruxelles ; t. I, p. 18 : Les arts en Belgique sous Charles-Quint (Architecture.)

[7] Bermudez, t. I, p. 119.

[8] « *La porte dite des Lions*, qui donne son nom à cette façade, est une des œuvres les plus remarquables de l'architecture ogivale. Elle se compose de nombreux arcs ornés à profusion de statuettes placées dans de petites niches avec dais et du travail le plus élégant. Cette porte doit elle-même son nom à un motif d'ornementation assez employé dans les édifices du Moyen-Age. Elle est précédée d'un parvis fermé par une grille en fer disposée entre six colonnes que surmontent des lions servant de supports à des écussons armoriés.» — Feu A. du Bois et Ch. Lucas, *Biographie universelle des Architectes célèbres*, t. I, p. 219.

3. Martin Sanchez Bonifacio, que les archives du Chapitre qualifient de *grand architecte* et citent depuis 1481 [1]. Il exécuta, en 1483, la façade de la *chapelle dite du Sagrario* [2], et était en 1484, grand-maître de l'œuvre de la sainte église de Tolède.

4. Juan Guas, en 1494 [3]. Cet artiste est surtout connu comme l'auteur de l'église du fameux *couvent de San Juan de los Reyes* à Tolède, un des monuments les plus remarquables de l'architecture espagnole de la fin du quinzième siècle [4].

5. Henrique Egas, fils de Anequin Egas, plus connu sous le nom de *maître Henri*. Il succéda, dit Bermudez [5], en 1494, à son père, comme grand-maître de la sainte église de Tolède et conserva ses fonctions jusqu'à sa mort arrivée en 1534. Pendant ces quarante années il construisit beaucoup d'édifices à Tolède et en dehors de cette ville, car tous les Chapitres d'Espagne tinrent à honneur de le consulter ; mais, dans la cathédrale de Tolède, on ne connaît pas d'autre trace du passage d'Henrique Egas que des travaux de construction de la *chapelle mozarabe* [6].

6. Alonzo Covarrubias, élève et gendre de Henrique Egas [7], nommé le

[1] Bermudez, t. I, p. 126 et 253.

[2] Cette chapelle, à laquelle on accède par la sacristie, est une des plus riches et, divisée en plusieurs parties, en renferme une qui doit à sa forme octogonale le nom d'*Ochavo*. Ce dernier sanctuaire est un véritable *trésor* (sagrario a même cette signification) dans lequel on visite les œuvres d'art et les reliques les plus précieuses.

[3] On se rend difficilement compte des travaux dirigés par Juan Guas au nom duquel n'est attachée aucune partie importante de la construction ou de la décoration de la cathédrale. Il faut même ajouter que le titre de grand-maître de l'œuvre de la cathédrale ayant été porté successivement par Anequin de Egas et par Henrique Egas, son fils, ce n'est que la mention faite dans le *Catalogue* (voir note 4, p. 281) qui nous fait conserver ici le nom de Juan Guas.

[4] Edifice fondé en 1477 par les rois catholiques Ferdinand et Isabelle qui avaient primitivement décidé d'en faire le lieu de leur sépulture. De nombreux motifs de sculpture, parmi lesquels les chiffres et les écussons des souverains fondateurs, décorent à profusion cet édifice qui a beaucoup souffert pendant les guerres du commencement de ce siècle.

[5] Bermudez, t. I, p. 133.

[6] Cette chapelle, construite sur un plan carré de *quatorze mètres* de côté, fut érigée pour perpétuer, au milieu des cérémonies modernes du rite grégorien, l'ancien rite chrétien primitif qui, par une capitulation spéciale, et lors de l'invasion des Arabes, avait continué de s'exercer dans six des églises de Tolède.—G. de Lavigne, *Itinéraire cité*, p. 298.

[7] Alonso, né à Covarrubias, dans l'archevêché de Burgos, avait étudié l'archi-

15 octobre 1534 grand-maître de l'œuvre, fonctions qu'il abandonna de son plein gré et comblé d'honneurs, lui et les siens, par le roi Philippe II et le Chapitre de Tolède en 1565 [1]. On doit à Alonso Covarrubias les dessins de la *chapelle dite de los Reyes nuevos*, qu'exécuta sous sa direction ALVARO MONTEGRO [2].

7. FERNAND GONZALEZ, nommé le 1er octobre 1566 et qui mourut le 31 août 1576 [3].

8. NICOLAS DE VERGARA, dit le jeune [4], nommé une première fois le 1er septembre 1576, et une seconde fois le 9 juin 1587. Nicolas de Vergara resta grand-maître de l'œuvre jusqu'à sa mort arrivée le 11 décembre 1606, et fit reconstruire la *chapelle de Notre-Dame du Sagrario* [5].

9. DIEGO DE ALCANTERA qui, par suite du désistement de Nicolas de Vergara, exerça ces mêmes fonctions du 25 février 1582 jusqu'à sa mort arrivée le 11 avril 1587 [6].

10. JUAN BAUTISTA MONEGRO, nommé grand-maître depuis le 29 décembre 1606, jusqu'à sa mort arrivée le 8 février 1621. L'archevêque D. BERNARD DE SANDOVAL Y ROJAS chargea cet artiste, à la fois sculpteur et architecte de continuer la *chapelle du Sagrario* et *l'Ochavo* [7].

tecture à l'école de Simon de Cologne, et, venu à Tolède avec son frère MARCOS (lequel devint maître de la chasublerie de la cathédrale), Alonso y épousa MARIA GUTIERREZ DE EGAS, fille de Henrique.

[1] BERMUDEZ publie (t. I, p. 182 et suiv.) une longue biographie de Alonso Covarrubias, et (même vol., p. 307), d'intéressants documents relatant des cédules royales de l'empereur Charles-Quint et du roi Philippe II relatives à cet artiste dont un fils, D. DIEGO DE COVARRUBIAS Y LEIVA fut évêque de Ségovie, et nous a conservé, dans ses *Mémoires*, la date de la mort de son père arrivée le 11 mars 1570.

[2] BERMUDEZ, t. I, p. 225. — JUAN-BAUTISTA MONEGRO, que nous citerons plus loin comme grand-maître de l'œuvre de la cathédrale de Tolède, était fils de cet Alvaro Monegro.

[3] *Catalogo*, p. 253.

[4] Il était fils de NICOLAS DE VERGARA, sculpteur et architecte, qui dessina et fit construire le portail principal de l'*Église de San Juan de Los Reyes à Tolède*, en 1565 (voir plus haut JUAN GUAS, p. 284).

[5] Le roi Philippe II voulut, à cette époque, voir les dessins de cette chapelle sur lesquels, dit Bermudez (t. III, p. 118), il indiqua quelques légères corrections; plutôt en signe d'approbation. (Voir plus haut MARTIN SANCHEZ BONIFACIO, p. 284.)

[6] Diego de Alcantara, à la fois architecte et sculpteur, était, depuis 1573, employé en cette dernière qualité par le Chapitre de Tolède. (BERMUDEZ, t. III, p. 48.)

[7] *Idem*, t. III, p. 108. (Voir les notes précédentes.)

11. Toribio Gonzalez, grand-maître de l'œuvre par intérim, depuis 1622 jusqu'à son désistement en 1625, et auquel on doit toutes les sculptures sur bois de noyer de la *chapelle du Sagrario* [1].

12. Jorge Manuel Theotocopuli, depuis le 10 mars 1625 jusqu'à sa mort arrivée le 29 mars 1631. Cet architecte, fils de l'architecte Domingo Theotocopuli, grec d'origine, traça et exécuta la *coupole* et la *lanterne de la chapelle mozarabe* de la cathédrale [2] et donna des dessins pour l'*Ochavo* [3].

13. Lorenzo Fernandez de Salazar, qui succéda, le 16 août 1631, à Jorge Manuel Theotocopuli comme grand-maître de l'œuvre de la cathédrale, et qui, jusqu'à sa mort, arrivée le 4 juillet 1643, continua les travaux de l'*Ochavo* sur les avis donnés par Pedro de la Torre et le frère Francisco Bautista [4].

14. Felipe Lazaro de Goyti, nommé le 13 août 1643 à la suite d'un concours [5] et qui mourut le 17 août 1653 [6]. Cet artiste eut enfin la satisfaction de terminer peu avant sa mort, le 24 avril 1653, la décoration de l'*Ochavo* [7].

15. Cosme de Penalacia qui, nommé le 14 février 1656, mourut le 4 août 1657 [8].

16. Josef de Ortega, nommé le 24 août 1657 sur sa grande réputation, mais que des raisons de santé firent se désister le 18 juin 1671 et qui mourut le 3 janvier 1673 [9].

17. Bartolomé Zombigo ou Sombigo de Salcedo qui, nommé architecte

[1] Bermudez, t. III, p. 79.

[2] Ce travail, déclaré inexécutable suivant le tracé indiqué par Jorge Manuel, fut achevé par cet artiste en 1631. (*Idem*, t. III, p. 185.)

[3] Mais, sur l'avis des architectes Juan Bautista Crescenci et Juan Gomez de Mora, le cardinal Zapata préféra revenir aux dessins primitifs donnés par Nicolas de Vergara et Juan Bautista Monegro. (Voir page précédente.)

[4] Bermudez, t. IV, p. 7.

[5] Les concurrents étaient, avec Goyti, Alonso Cano, Juan de la Pena, Juan de Gandia et Juan de la Pedrosa.

[6] Bermudez, t. IV, p. 43.

[7] Les marbres les plus riches furent employés à profusion dans cette chapelle ainsi que dans les deux avoisinantes.

[8] Bermudez, t. IV, p. 52.

[9] A Josef de Ortega, ainsi qu'à ses prédécesseurs qui durent abandonner l'emploi actif de grand-maître de l'œuvre de la cathédrale de Tolède, le Chapitre conserva dans leur retraite la totalité de leur traitement (Bermudez, t. IV, p. 42).

et grand-maître de l'œuvre le 18 juin 1671, mourut le 14 août 1682 après avoir prodigué de nouveaux marbres dans la *chapelle de l'Ochavo* [1].

18. Josef Donoso, né à Consuegra, à la fois peintre et architecte, et élève de son père, lui-même peintre de talent. Donoso, qui avait complété son éducation à Rome et dont les œuvres d'architecture sont nombreuses [2], fut nommé grand-maître de l'œuvre de la cathédrale de Tolède le 13 août 1685 et mourut le 14 septembre 1690.

19. D. Theodoro Ardemans, né d'un père d'origine allemande, fut lui aussi peintre et architecte. Ardemans a de plus laissé plusieurs traités estimés; mais, nommé grand-maître de l'œuvre de la cathédrale le 12 mars 1691, il fut forcé, par des raisons de santé, de résigner cet emploi de 27 octobre 1721. Ardemans mourut en 1726 [3].

20 Narciso Tomé, qui se qualifiait de peintre, sculpteur et architecte, et qu'il faut compter parmi les élèves du fameux Churriguera. Nommé le 27 octobre 1721, c'est à lui qu'est dû le *transparent* [4], « cet entassement inoui de marbres, de bronzes, de volutes, de consoles, de balustres, de chapitaux bizarres, de nuages et de rayons solaires, ainsi nommé parce que, dans le projet primitif, cette construction, érigée en arrière du retable de la *capella mayor*, devait être entièrement à jour pour laisser voir l'intérieur du sanctuaire [5]. »

21. Le célèbre D. Ventura Rodriguez, qui fut directeur de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando, et que ses contemporains surnommèrent le *Restaurateur de l'Architecture en Espagne*. Appelé par le Chapitre de Tolède le 17 novembre 1772, cet architecte termina la façade principale de la cathédrale dans le goût de son époque, c'est-à-dire dans le sentiment classique de l'architecture romaine antique la plus riche. D. Ventura Rodriguez fit en outre ériger dans le même style, en 1777, les deux reta-

[1] Bermudez, t. IV, p. 62.

[2] Donoso, dit de plus Palomino (voir Bermudez, t. IV, p. 79 et 80) laissa de nombreux écrits d'une grande valeur sur les sciences exactes et sur leur application à l'architecture.

[3] Bermudez, t. IV, p. 110 et suiv. — Consulter aussi *Biogr. univ. des arch. célèbres*, t. I, p. 262 et suiv.

[4] Bermudez, t. IV, p. 104 et n. 1, p. 106.

[5] G. de Lavigne, *Itinéraire cité*, p. 298. — Un révérend prédicateur, aussi bon poète que Tomé était bon architecte, composa et fit imprimer, dit Bermudez, une pièce de vers de huit syllabes en éloge de ce transparent qu'il qualifiait de *Huitième merveille du monde*.

bles de la *chapelle de los Reyes Nuevos* [1], et, comblé d'honneurs par ses contemporains, mourut à Madrid le 26 août 1785 [2].

22. D. Eugenio Lopez Durango, qui était appareilleur depuis le 15 août 1773, fut nommé grand-maître de l'œuvre le 28 janvier 1786, prit sa retraite le 9 septembre 1793 et mourut le 5 septembre 1794 [3].

23 D. Ignacio Haan, membre de l'Académie de San Fernando et nommé grand-maître de l'œuvre le 21 septembre 1794 [4].

Avec cet artiste finit la liste donnée par Bermudez et s'arrête forcément notre travail. Nous savons cependant que, vers 1800, fut reconstruite l'une des portes de la façade méridionale de la cathédrale et dans un style tout différent que l'admirable *Porte des Lions*, sa voisine [5]; mais nous ne connaissons pas le nom de l'architecte auquel il faut attribuer ce travail.

Cependant nous serions injuste, si nous n'inscrivions pas à la suite du *Catalogue des Maîtres* auxquels la cathédrale de Tolède doit les splendeurs de son architecture, toute une famille d'artistes, celle des Arfe comprenant Henrique, Antonio, son fils, et Juan, son petit-fils. Ces trois artistes, « célèbres architectes et sculpteurs en or et en argent du XVIe siècle, étaient, dit Bermudez [6], d'origine allemande, et on peut présumer que le roi Philippe Ier, le Beau, avait fait venir le premier, Henrique de Arfe, de ses provinces flamandes.

« Tous trois exécutèrent, pour un grand nombre d'églises d'Espagne (et notamment pour la cathédrale de Tolède) ces merveilleuses *custodes* ou tabernacles d'argent, recouverts de dorure, ornés d'innombrables statues, parfois éblouissants de pierres précieuses, et qui prouvent, par l'agencement de leurs parties, le charme de leur décoration et le fini de leur exécution, outre de grandes aptitudes de composition architecturale, l'habileté de main d'un sculpteur consommé et une parfaite connaissance des données spéciales de l'orfévrerie.

« Conservée dans un petit cabinet attenant à la sacristie de la cathédrale, la *custode de la cathédrale de Tolède* est une remarquable œuvre d'orfévrerie d'une hauteur totale de plus de *quatre mètres*. Elle est en argent doré, d'un poids considérable (plus de *deux cents kilogrammes*) et

[1] Chapelle fondée par le roi Henri II et qui renferme les tombeaux de plusieurs souverains espagnols.

[2] Bermudez, t. IV, p. 237 et suiv.

[3] *Catalogo*, p. 254.

[4] *Idem, idem.*

[5] G. de Lavigne, *Itinéraire cité*, p. 297.

[6] Voir t. III, p 97, tout un long chapitre consacré à cette famille des Arfe.

enrichie de nombreux diamants et d'émaux des plus précieux. Elle se compose de trois corps ou étages en retraite qui lui donnent ainsi une forme pyramidale et, commencée par Henrique de Arfe, elle ne fut terminée que par son petit-fils Juan. Toutes les parties de cet immense assemblage de plaques de métal sont reliées ensemble par *quatre-vingt mille viroles*, et il y a tout un livre de prescriptions à suivre pour les démonter et les remonter lors des sorties annuelles des processions de la Fête-Dieu [1].

Tels sont les renseignements que nous avons pu réunir sur les architectes de la cathédrale de Tolède ; cependant nous espérons, aussitôt la fin des troubles politiques qui désolent actuellement l'Espagne [2], joindre de nouveaux documents à ceux que nous avons traduits ou relatés ci-dessus et parvenir à compléter jusqu'à nos jours la liste des *Maîtres-ès-œuvres* auxquels l'Espagne doit la construction et l'entretien de l'admirable *Cathédrale de Tolède.*

CHARLES LUCAS, *Architecte*,
Membre correspondant de l'Académie de San-Fernando.

[1] *Biogr. univ. des Archit. célèbres*, t. I, p. 265 et 266.

[2] Ces lignes étaient écrites avant la restauration du roi Alphonse XII, aussi pourrions-nous déjà y ajouter plusieurs documents intéressants; mais il nous semble préférable d'attendre encore quelque peu et d'offrir à nos lecteurs un travail plus complet, travail dont, grâce à la bienveillance de notre très-honoré confrère, D. EUGENIO DE LA CAMARA, nous attendons les principaux éléments de sa précieuse collaboration. — CH. L.

VOCABULAIRE

DES SYMBOLES ET DES ATTRIBUTS

employés dans l'Iconographie chrétienne

—

QUATORZIÈME ARTICLE *

—

P.

Païens. — Des personnages païens figurent dans l'iconographie chrétienne du Moyen-Age. Tantôt c'est une faveur qui leur est accordée : il en est ainsi de Sénèque, que S. Jérôme range au nombre des auteurs chrétiens ; de Platon, qui a entrevu le mystère de la Trinité ; de Virgile, considéré comme à demi prophète ; de Pythagore, de Solon, etc. Tantôt c'est pour exprimer un vice ou une infériorité : c'est ainsi qu'Aristote est mis sous les pieds de S. Augustin ; Néron, sous ceux de la Justice ; Porphyre ou Maximin II, sous ceux de Ste Catherine d'Alexandrie ; Sardanapale, sous ceux de la Prudence ; Tarquin, sous ceux de la Tempérance.

Pain. — A. de Melchisédech, des prophètes Abdias, Elie et Habacuc ; de la Sibylle phrygienne ; de S. Antoine, S. Arnoul de Soissons, S. Benoît, Ste Catherine de Sienne, S. Honoré, S. Jean l'Aumônier, Ste Gertrude, S. Josse, S. Landry, Ste Marie l'Egyptienne, S. Nicolas de Tolentino, S. Marcoul, S. Onuphre, S. Paul ermite, S. Paul de Verdun, etc.

Palette et pinceaux. — A. de la Peinture.

Pallium. — S. de la perfection du Sauveur, des vertus pontificales.

Palme. — Symbole de victoire et surtout de martyre ; mais il est avéré maintenant que, dans les sépultures chrétiennes des catacombes, ce n'est point un signe assuré de martyre, à moins qu'elle ne soit jointe à d'autres indices plus positifs. La Congrégation des indulgences et des

* Voir le numéro d'Octobre-Novembre 1874, p. 353.

reliques, dans une réponse du 10 avril 1668, avait considéré la palme comme un signe très-certain de martyre ; mais cette opinion est abandonnée depuis longtemps. Benoît XIV ne fait pas difficulté de déclarer que « dans les fouilles des cimetières, la seule base sur laquelle on se fonde, c'est non pas la palme, mais le vase teint de sang. »

La palme est l'attribut des martyrs, qui la tiennent à la main. L'iconographie moderne, par un oubli de sa pieuse signification, place parfois la palme à terre, aux pieds des saints.

Palmier. — S. de la Sagesse éternelle, de la Ste Vierge, de l'Eglise, du martyre, de la vertu, de la justice. — A. de S. Paul ermite, de S. Paphnuce, de S. Onuphre. — Le palmier, dans les catacombes, est l'arbre de vie : c'est aussi le signe de la résurrection, parce que, selon une légende antique, il renaissait de ses cendres après avoir été brûlé. — Aux funérailles de Marie, S. Jean porte une branche de palmier.

Palmipèdes (oiseaux). — Emblème du Baptême, dans l'art chrétien primitif, parce que ces oiseaux vivent souvent dans l'eau.

Panetière.—A. de Jésus pèlerin, de S. Jacques le Majeur, de S. Roch.

Panier. — A. de Ste Dorothée, S. Félix de Cantalice, Ste Françoise Romaine, S. Nicolas de Tolentino, S. Philippe, Ste Pontienne, S. Romain de Subiaco.

Panthère. — S. de Jésus-Christ, de l'aspiration vers le ciel, de la volupté. — D'après certains *Bestiaires*, la panthère, *animal doux et paisible* (!), fait penser à la mansuétude du Sauveur.

Paon. — Dans l'art chrétien primitif, c'est le symbole de la résurrection, parce qu'il se revêt de nouvelles plumes au printemps ; de l'immortalité, à cause de l'incorruptibilité que les anciens attribuaient à sa chair. L'iconographie moderne en a fait le symbole de l'orgueil, de la vanité. C'est l'attribut du printemps, du mois de mai, de Ste Barbe, du B. Gunther, de S. Liboire.

Papes. — Revêtus d'une chape, ils portent la triple couronne (tiare), la croix à triple croisillon et parfois les clés de S. Pierre.

Papillon. — S. de la résurrection, de la légèreté. — A. de l'inconstance.

Paradis. — L'art chrétien primitif le représente par des roses, des fleurs, des tours, une cité. — V. *Jérusalem.*

Parallélisme. — Dans les tapisseries, les vitraux, les miniatures, on voit souvent les scènes du Nouveau Testament avoir pour pendants des scènes figuratives de l'ancienne Loi. Voici quelques exemples de ce parallélisme comparatif :

Annonciation. — Chute d'Ève.

Circoncision de Jésus. — Circoncision d'Isaac.

Adoration des Mages. — La reine de Saba visite Salomon.

Massacre des innocents. — Moïse sauvé des eaux.

Crucifiement. — Le serpent d'airain.

Sépulture du Sauveur. — Jonas dans le ventre de la baleine, ou le puits où fut jeté le patriarche Joseph.

Résurrection de Jésus-Christ. — Jonas sort du ventre de la baleine, ou exaltation de Joseph en Egypte.

L'ascension. — Enlèvement d'Enoch ou d'Elie, ou bien encore l'échelle de Jacob.

Pentecôte. — Moïse recevant la Loi, ou la confusion des langues à Babel.

La communion. — La manne.

Paresse. — Figurée par un vilain, chevauchant sur un âne et portant un hibou.

Passereau. — S. de la solitude pénitente.

Patience. — Figurée par une femme à cheval sur un bœuf.

Patriarches. — Ils sont représentés avec un attribut particulier qui fait allusion à quelque circonstance de leur vie : Benjamin, avec un loup ; Juda et Ruben, avec un lion ; Issachar, avec un âne ; Nephtali, avec un cerf ; Joseph, avec un livre ; Lévi, avec un encensoir ; Aser porte une branche chargée de fruits ; Gad est vêtu en guerrier ; Dan déchire la gueule d'un lion ; Zabulon est monté sur un navire.

Patrons. — Il est parfois utile, pour comprendre certaines scènes des bas-reliefs et des vitraux peints, de connaître quels sont les Saints que les corporations du Moyen-Age ont choisis pour patrons. Nous allons donner la liste des principaux. Il y aura parfois plusieurs patrons pour une profession, parce que les patronages d'un même état varient suivant les pays.

Académiciens, *s. Louis.*
Agriculteurs, *s. Éloi, s. Gens.*
Aiguilletiers, *s. Sébastien.*
Amidonniers, *s. Charles Borromée.*
Apothicaires, *s. Come et s. Damien, s. Nicolas.*
Apprêteurs, *s. Jean Porte-Latine, s. Maurice.*
Arbalétriers, *s. Christophe.*
Archers, *s. Georges, s. Sébastien.*
Architectes, *s. Thomas, ste Barbe.*
Argentiers, *s. Pierre ès-Liens.*
Armuriers, *ste Barbe, s. Guillaume.*
Arquebusiers, *ste Barbe, s. Éloi.*
Artificiers, *ste Barbe.*
Artilleurs, *ste Barbe.*
Aubergistes, *s. J.-Baptiste.*
Aveugles (Quinze-Vingts), *s. Louis.*
Avocats, *s. Yves.*
Avoués, *s. Yves.*

Balanciers, *s. Michel.*
Barbiers, *s. Louis.*
Bateliers, *s. Nicolas.*
Bedeaux, *s. Constance, s. Guy.*
Bergers, *s. Benezet, s. Druon, s. Leu, s. Wendelin, s. Mammès.*
Bergères, *ste Solange, ste Geneviève.*
Bijoutiers, *s. Éloi, s. Louis.*
Bimbelotiers, *s. Claude.*
Blanchisseurs, *s. Maurice.*
Blattiers, *La Toussaint.*
Boisseliers, *ste Anne.*
Bonnetiers, *s. Michel, s. Fiacre, s. Jacques, s. Louis, Nativité.*
Bottiers, *s. Crépin.*
Bouchers, *s. Antoine, s. Barthélemy, s. Hubert, s. Nicolas, Annonciation, Fête-Dieu.*
Bouffons, *s. Mathurin.*
Boulangers, *s. Honoré, s. Aubert, s. Ludard, s. Michel.*
Bourreaux, *s. Adrien.*
Bourreliers, *s. Éloi, s. J.-Baptiste, l'Assomption.*
Boursiers, *s. Brieuc.*
Boutonniers, *s. Louis.*
Brasseurs, *s. Arnoul, s. Médard, s. Nicolas.*
Briquetiers, *s. Vincent Ferrier.*
Brodeurs, *ste Claire, s. Clair, s. Luc, s. Louis.*
Brodeuses, *ste Claire, s. Luc, N.-D. des Neiges.*
Brosseurs, *s. Dorothée.*
Bûcherons, *s. Joseph.*

Cabaretiers, *s. J.-Baptiste, s. Laurent, s. Théodote, s. Zachée.*
Cardeurs, *s. Blaise, ste Marie-Madeleine.*
Carillonneurs, *ste Barbe.*
Carriers, *s. Blaise.*
Carrossiers, *ste Catherine, s. Éloi.*
Carliers, *l'Épiphanie.*
Cartonniers, *s. Jean P.-L.*
Cavaliers, *ste Marthe, s. Georges.*
Ceinturonniers, *s. J.-Baptiste.*
Couturières, *Nativité, Transfiguration, ste Anne.*
Chaînetiers, *s. Alexis.*
Chandeliers, *Purification.*
Chantres, *s. Grégoire-le-Grand.*
Chapeliers, *s. Jacques-le-Maj., s. Michel.*
Charcutiers, *s. Antoine, Fête-Dieu.*
Chargeurs, *s. Christophe.*
Charpentiers, *ste Barbe, s. Joseph, s. Mathias.*
Charrons, *ste Anne, ste Catherine, s. Joseph.*
Chasseurs, *s. Hubert, s. Eustache.*
Chaudronniers, *s. Éloi, s. Pierre-ès-Liens.*
Chaussetiers, *ste Anne, s. Blaise.*
Chirurgiens, *ss. Côme et Damien, s. Roch.*
Ciriers, *s. Nicolas, ste Geneviève, Purification.*
Clergé, *s. Charles Borromée, s. Jean Népomucène.*
Cloutiers, *s. Cloud, s. Pierre.*
Coiffeurs, *s. Louis.*
Colléges, *s. Charlemagne, s. Louis de Gonzague.*
Compagnons du devoir, *s. Jacques.*
Comédiens, *s. Genest.*
Comédiennes, *ste Pélagie.*
Confiseurs, *s. Mathias, Purification.*
Cordonniers, *s. Crépin.*
Corroyeurs, *s. Simon, s. Jacques.*

Cordiers, *s. Paul.*
Couteliers, *s. J.-Baptiste, s. Éloi.*
Couvreurs, *ste Barbe, s. Vincent-Ferrier, l'Ascension, Exalt. de la Croix.*
Cultivateurs, *s. Roch, s. Éloi, s. Gens.*
Cuisiniers, *s. Just, s. Laurent, Nativité.*

Débardeurs, *s. Nicolas.*
Dégraisseurs, *Transfiguration.*
Dentellières, *N.-D. des Neiges.*
Diacres, *s. Étienne.*
Dinandiers, *s. Fiacre, s. Maur.*
Distillateurs, *s. Louis, Nativité, Pentecôte.*
Docteurs en droit canon, *s. Raimond de Pennafort.*
Domestiques, *ste Zite, s. Onésyme.*
Doreurs, *ste Claire, s. Michel, s. Pierre-ès-L.*
Drapiers, *s. Blaise, s. Séverin, Nativité.*
Droguistes, *s. Nicolas.*

Ébénistes, *ste Anne.*
Ecoliers, *s. Nicolas, s. Grégoire-le-G., s. Louis de Gonzague.*
Écrivains, *s. Cassien.*
Emailleurs, *s. Clair.*
Enfants de chœur, *ss. Innocents.*
Entrepreneurs de bâtiments, *les 4 couronnés.*
Eperonniers, *s. Éloi, s. Gilles.*
Epiciers, *s. Jacques-le-Maj., s. Louis, s. Michel. s. Nicolas, Purification.*
Epingliers, *s. Apollinaire, Nativité.*
Escrimeurs, *s. Michel.*
Etameurs, *Visitation.*
Etudiants, *s. Jérôme, ste Catherine d'Alexandrie.*
Etuvistes, *s. Michel.*

Faïenciers, *s. Antoine de Padoue.*
Fariniers, *s. Honoré.*
Femmes mariées, *ste Barbe.*
Ferblantiers, *s. Eloi, s. Pierres-ès-Liens.*
Ferronniers, *s. Pierre-ès-Liens.*
Fiancés, *s. Valentin.*
Filassiers, *Baptême de Notre-Seigneur.*
Fileurs, *s. Séverin, s. Louis.*
Filles repenties, *ste Madeleine.*
Financiers, *s. Mathieu.*
Fleuristes, *s. Fiacre.*
Fondeurs, *s. Eloi, s. Hubert, s. Pierre-ès-Liens.*
Forestiers, *s. Hubert.*
Forgerons, *s. Eloi, s. Galmer, s. Léonard.*
Fossoyeurs, *s. Antoine, ste Barbe.*
Fondeurs, *s. Michel.*
Foulons, *s. Christophe.*
Fourbisseurs, *s. Eloi, s. Jean-Baptiste.*
Frères pontifes, *s. Benezet.*
Fripiers, *s. Maurice, s. Jean-Baptiste, Trinité, Exaltat. de la Croix.*
Fromagiers, *s. Michel.*
Fruitiers, *s. Christophe.*

Gaîniers, *ste Madeleine.*
Gantiers, *s. Crépin, ste Madeleine.*
Gaufriers, *s. Michel.*
Garçons, *s. Nicolas.*
Garçons d'écurie, *s. Etienne.*
Geôliers, *s. Adrien.*
Grainetiers, *s. Antoine.*

Gratteurs, *s. Maurice.*
Graveurs, *s. Jean P. L.*
Guerriers, *s. Georges, s. Ignace de Loyola, s. Martin, s. Maurice.*

Hommes mariés, *s. Joseph.*
Horlogers, *s. Eloi.*
Hôtelliers, *s. Julien-l'Hospitalier, s. Martin, ste Marthe, s. Théodote.*
Houpiers, *s. Blaise.*
Huiliers, *s. Jean P. L.*
Huissiers, *s. Yves.*

Imprimeurs, *s. Jean P. L.*
Incendiés, *s. Donat.*
Instituteurs, *s. Charlemagne.*
Institutrices, *ste Ursule.*

Jardiniers, *s. Adélard, ste Agnès, ste Dorothée, s. Fiacre, s. Roch.*
Jeunes filles, *ste Catherine.*
Joailliers, *s. Eloi, s. Louis.*
Jongleurs, *s. Julien-l'Hospitalier.*
Jurisconsultes, *s. Yves.*

Laboureurs, *s. Eloi, s. Isidore, s. Jean-Bapt., s. Lambert, s. Léonce, ste Lucie.*
Lanterniers, *s. Clair, s. Marc, s. Maur.*
Lapidaires, *s. Louis.*
Lavandiers, *s. Blanchard.*
Lavandières, *ste Marthe.*
Lessiveuses, *ste Maure.*
Libraires, *s. Jean P. L., s. Jean de Dieu.*
Limonadiers, *Nativité, Pentecôte.*
Lingères, *ste Anne, ste Véronique.*
Luthiers, *ste Cécile.*

Maçons, *ste Barbe, s. Thomas, les 4 Couronnés, l'Ascension.*
Magistrats, *s. Yves.*
Maîtres d'armes, *s. Michel.*
Maîtres d'école, *s. Cassien.*
Maquignons, *s. Louis.*
Maraîchers, *s. Fiacre.*
Marchands, *s. Louis.*
Marchands de fer, *s. Sébastien.*
Maréchaux, *s. Eloi, s. Jean-Baptiste.*
Mariniers, *s. Nicolas.*
Matelassiers, *s. Blaise.*
Médecins, *s. Luc*
Mégissiers, *s. Jean-Baptiste, ste Madeleine.*
Mendiants, *s. Alexis, s. Lazare.*
Ménétriers, *s. Genest, s. Julien l'Hospitalier.*
Menuisiers, *ste Anne.*
Merciers, *s. Louis, s. Michel, Purification.*
Mesureurs de grains, *s. Michel, s. Nicolas.*
Meuniers, *s. Arnoul, s. Eugène, s. Honoré, s. Martin, s. Nicolas, s. Omer, s. Vast.*
Mineurs, *ste Barbe.*
Miroitiers, *s. Clair.*
Monnayeurs, *s. Eloi.*
Moissonneurs, *s. Pierre.*
Musiciens, *ste Cécile, s. Julien.*

Nattiers, *Noël.*
Navigateurs, *s. Elme.*
Négociants, *s. Frumence, s. Louis.*
Notaires, *ste Catherine, s. Jean P. L., s. Marc, s. Yves.*
Nourrices, *ste Concorde, ste Laurence.*

Orfévres, *s. Eloi, s. Luc.*
Orphelins, *s. Yves.*

Palefreniers, *s. Marcel.*
Papetiers, *s. Jean P. L., s. Louis, s. Pierre.*
Paralytiques, *s. Servule.*
Parcheminiers, *s. Jean P. L.*
Parfumeurs, *ste Madeleine.*
Parquetiers, *ste Anne.*
Passementiers, *s. Luc.*
Pâtissiers, *s. Honoré, s. Louis, s. Michel.*
Paveurs, *s. Roch.*
Pêcheurs, *s. André, s. Nicolas.*
Peigneurs de laine, *s. Louis.*
Peigniers, *ste Anne, s. Hildevert.*
Peintres, *ste Catherine, s. Luc, s. Michel.*
Peintres-verriers, *s. Luc, s. Jacques-le-Majeur.*
Pèlerins, *s. Alexis, s. Nicolas.*
Percepteurs, *s. Mathieu.*
Perruquiers, *s. Louis.*
Pharmaciens, *s. Côme et s. Damien.*
Philosophes, *ste Catherine.*
Plafonneurs, *s. Michel.*
Planchéieurs, *s. Pierre.*
Plâtriers, *s. Blaise, les 4 Couronnés.*
Plombiers, *s. Pierre-ès-L., s. Vincent-Ferrier, la Trinité.*
Poissonniers, *s. André, s. Pierre.*
Portefaix, *s. Christophe, s. Léonard.*
Porteurs d'eau, *s. Léonard.*
Potiers, *s. Bon, s. Pierre.*
Potiers d'étain, *s. Fiacre, s. Mathurin.*
Potiers de terre, *Nativité.*
Prisonniers, *s. Léonard.*
Procureurs, *s. Yves.*

Quincailliers, *s. Louis.*

Raccommodeuses, *ste Catherine d'Alexandrie.*
Racquetiers, *ste Barbe.*
Relieurs, *s. Barthélemy, s. Jean P. L.*
Restaurateurs, *s. J. Baptiste.*
Rôtisseurs, *s. Laurent, l'Assomption.*
Rubaniers, *Purification, Nativité.*

Sabotiers, *s. Réné.*
Sacristains, *s. Constance, s. Guy.*
Sages-femmes, *s. Côme et s. Damien, s. Raymond-Nonnat.*
Salpêtriers, *ste Barbe.*
Saltimbanques, *s. Genest.*
Sapeurs-Pompiers, *s. Laurent, s. Nicolas, (à Amiens, s. Firmin).*
Savetiers, *s. Crépin, s. Pierre, ste Catherine.*
Scieurs de long, *s. Cyr, la Visitation.*
Sculpteurs, *ste Anne, les 4 Couronnés.*
Selliers, *s. J. Baptiste, s. Eloi.*
Sergents à cheval, *s. Martin.*
Serrurriers, *s. Eloi, s. Gautier, s. Léonard, s. Pierre-ès-L.*
Servantes, *ste Marthe, ste Zite.*
Sonneurs, *s. Antoine.*
Suisses, *s. Constance.*

Tablettiers, *s. Hildevert.*
Taillandiers, *s. Mathias, s. Pierre-ès-L.*

Tailleurs d'habits, *s. Homobon, s. Boniface, s. J. Baptiste, Trinité.*

Tailleurs de pierres, *s. Blaise, les 4 Couronnés, s. Thomas, l'Assomption.*

Tanneurs, *s. Barthélemy, s. Simon et s. Jude.*

Tapissiers, *s. Jacques, l'Immaculée-Conception.*

Teinturiers, *ste Lydie, s. Maurice.*

Théologiens, *s. Augustin, ste Euphémie, s. Jean l'Evangéliste.*

Tisserands, *s. Bonaventure, ste Anastasie, s. Crépin.*

Tisseurs de laine, *s. Bernardin.*

Tisseurs de soie, *s. Séverin.*

Toliers, *s. Pierre-ès-L.*

Tondeurs, *s. Maurice.*

Tondeurs de draps, *s. Antoine, s. François d'Assises, s. Nicolas, Assomption, Visitation.*

Tonneliers, *ste Anne, s. Jean Porte-L., ste Madeleine, s. Nicolas, l'Immaculée-Conception.*

Tourneurs, *ste Anne, s. Bernard de Tiron, s. Claude.*

Traiteurs, *s. Laurent, Nativité.*

Tripiers, *Fête-Dieu.*

Tuiliers, *s. Fiacre.*

Typographes, *s. Jean l'Evangéliste.*

Vanniers, *s. Antoine, s. Marc, s. Paul, ermite.*

Vergettiers, *ste Barbe.*

Verriers, *s. Clair.*

Vétérinaires, *s. Eloi.*

Veuves, *ste Monique.*

Vidangeurs, *s. Clair, s. Jules.*

Vignerons, *s. Jean l'Ev., s. Martin, s. Werner, s. Vincent.*

Vinaigriers, *s. Vincent, Purification, Nativité.*

Vins (marchands de), *s. Martin.*

Vitriers, *s. Marc, s. Michel, la Trinité.*

Voyageurs, *s. Julien-l'Hospitalier, s. Nicolas.*

J. CORBLET.

(A suivre.)

DES FORMES HIÉRATIQUES

ET DE LEUR INFLUENCE SUR LE PROGRÈS DES ARTS

Quelque extraordinaire que puisse paraître la durée des dogmes égyptiens, le fait du culte du dieu Apis s'explique naturellement et philosophiquement. L'histoire même des civilisations et des déchéances intellectuelles et morales des peuples corrobore cette explication.

Le culte d'Osiris était ce qui restait de la notion du Dieu d'Abraham et de Jacob. Rebelle à ses origines, le peuple égyptien avait préféré le gouvernement humain et terrestre à celui de la loi divine et traditionnelle ; l'idée divine s'atrophia et se transforma de plus en plus jusqu'à ce qu'elle fût descendue au niveau de ses instincts matériels. Quoi de plus naturel alors que, sous le nom d'Osiris, le principe divin ait été enfermé systématiquement et scellé dans la forme d'un taureau, de ces nombreux Apis qui unissaient au prestige d'une légende dont l'origine est, comme toujours, vénérable et sacrée, les symboles de puissance, de force, d'utilité, de fécondité, de richesse agricole, de principe nourricier et matériel par excellence ?

N'est-ce pas là l'histoire de l'idolâtrie chez tous les peuples?

Mais ces grands écarts de la voie de la vérité religieuse démontrent, par des indices certains, la communauté d'origine, et attestent la force des traditions et l'impérissable empreinte qu'elles laissent dans tous les rameaux de la famille humaine.

Qu'ils le veuillent ou non, les hommes d'étude apportent leurs preuves et paient leur dîme à cette vérité incontestable.

Ainsi, ce n'était pas assez des légendes grecques, dont Eschyle nous a livré dans son *Prométhée* les prophétiques symboles; ce n'était pas assez des prédictions latines que Virgile a résumées dans les vers si souvent cités par les apologistes, il fallait que les fouilles exécutées dans le désert

par notre intrépide compatriote M. Mariette et la découverte du Serapeum vinssent confirmer les croyances fermes et lucides des chrétiens par la superstitieuse théologie égyptienne.

L'exposé simple et sans commentaires du résumé doctrinal de cette théologie, d'après les monuments mis en lumière par M. Mariette, qui sont au nombre de plusieurs milliers, suffira pour démontrer sa concordance avec les prophéties relatives à l'avénement du Messie, avec les faits évangéliques et l'enseignement immédiatement transmis par la Patrologie chrétienne.

Osiris, Apis et Phtah sont trois manifestations diverses ne formant qu'un seul Dieu.

Apis est Osiris fait chair.

Hérodote dit qu'Apis ou Epaphos est enfanté par une génisse qui ne doit porter aucun autre fruit. D'autres auteurs affirment qu'un éclair parti du ciel tombe sur cette génisse qui alors donne naissance à Apis. Pomponius Méla dit qu'Apis est conçu par le feu céleste. D'autres attribuent cette influence à la lune, et Plutarque rapporte cette croyance.

Les monuments hiéroglyphiques donnent pour auteur de l'incarnation d'Apis l'une des trois divinités égyptiennes, Phtah, le souffle ou l'esprit de Dieu (Πνευμα).

Ainsi, une génisse qui est aussi déesse et dont le culte est affirmé par les monuments, a donné naissance au dieu Apis sans cesser d'être vierge. Elle a conçu sous l'influence du dieu Phtah, et son fils est l'incarnation d'Osiris. C'est donc un dieu, fils de dieu, personnifiant l'amour des hommes, le principe vivifiant et bienfaisant qui est descendu sur la terre pour vivre au milieu des hommes jusqu'à sa mort violente, dont le moment est fixé par la loi divine d'Osiris. Mais il ressuscite et, sous le nom de Sérapis, il va rejoindre Osiris qui est le juge suprême des mortels et qui les associe à sa vie éternellement heureuse, lorsqu'ils ont été suffisamment justifiés.

Ces faits établis par les inscriptions et les monuments ont été portés à la connaissance du public par de savants explorateurs et des archéologues qui n'ont eu en vue que les intérêts de la science. Ces faits me semblent avoir une importance considérable.

Dans l'histoire de l'art égygtien, les croyances jouent un rôle si prépondérant que toute pensée de l'artiste, toute marque de son imagination, toute conception individuelle, tout arrangement même disparaissent ; tous les faits constituant la base de la religion, et par conséquent de l'édifice social. théocratique et militaire, devaient être exprimés et reproduits sans modification d'aucune sorte, sans qu'une interprétation un peu élastique fût admise et tentât d'infirmer la réalité des dogmes.

Il paraît, d'après les affirmations des égyptologues, qu'un art plus libre aurait existé pendant la première période de l'histoire égyptienne, par conséquent au temps des premiers Pharaons, et que les monuments appartenant à cette époque offrent un modèle et un sentiment de la nature qui les distinguent de ceux des dynasties suivantes. Plusieurs spécimens de ces objets primitifs sont exposés dans le musée de Boulaq.

Ce fait étrange ne peut guère s'expliquer que par la différence qui a existé entre le système politique et patriarcal en vigueur dans le principe, et l'absolutisme théocratique qui l'a remplacé. Sous ce dernier régime, l'artiste n'était en quelque sorte qu'un écrivain, puisque les objets qu'il sculptait ou représentait d'une autre manière étaient les mots de la langue sacrée. Il lui était interdit de s'écarter des types conventionnels sous peine d'être accusé de porter atteinte au dogme religieux.

Quand on s'imagine dans quelles immenses proportions l'art égyptien était appelé à interpréter la pensée nationale et les croyances de tout un peuple, on est amené à comprendre de quelle influence est armé pour le bien comme pour le mal un art compris de cette façon, avec cette volonté ferme, persévérante, immuable, dominatrice et maîtresse suprême des âmes, des consciences et de l'imagination même.

Retenons ce fait, que des peuples anciens ont non-seulement considéré les formes hiératiques dans l'art comme utiles et nécessaires à la conservation de leurs croyances, mais que la durée de l'existence de ces peuples sous la forme qu'ils se sont volontairement attribuée a été en raison directe de la vigueur avec laquelle ces moyens artistiques d'action ont été maintenus dans leur intégrité et leur austérité.

Sous le rapport de la durée, quel peuple peut être comparé au peuple égyptien ? Lequel peut revendiquer dans l'histoire cette existence de trois mille ans, depuis Hycsos jusqu'aux Antonins, pendant lesquels les institutions religieuses se sont maintenues malgré les révolutions, les conquêtes, les invasions et surtout les influences étrangères que la navigation et le commerce si florissant chez les Egyptiens pouvaient exercer sur leur civilisation intérieure ? Les Grecs n'ont à opposer que quatre siècles d'autonomie réelle. Les Romains ont eu une existence politique progressive pendant un millier d'années, et combien de fois cette existence s'est-elle modifiée depuis leurs premiers rois jusqu'aux derniers empereurs? A peine pourrait-on fixer une période de trois siècles pendant lesquels cette vie de peuple a offert un ensemble complet, depuis les Scipions jusqu'aux règnes de Septime Sévère et de Caracalla.

Aussi la mobilité des idées a-t-elle été cause de la variété des objets proposés à l'imagination des artistes. Malgré la perfection plastique, la

grâce, l'esprit qu'on admire dans les diverses œuvres de l'art grec, malgré la conception fortement idéalisée des œuvres de l'architecture romaine, le *caractère* qui est le critérium, la première règle de tout jugement en matière d'art, est d'un ordre inférieur à celui de l'art égyptien plus élevé, plus profond et qui a exercé une influence plus directe et plus souveraine sur de longues générations.

Mais, dira-t-on, cet idéal hiératique, cet asservissement des artistes à des formes de convention, à des principes établis exclusivement en vue de la conservation d'une société, immobilisent l'esprit humain, circonscrivent le domaine de la pensée, coupent les ailes à l'imagination et aboutissent en fin de compte à entasser des œuvres mortes, des cadavres de toutes dimensions, depuis les statuettes et les stèles jusqu'aux colossales figures des sphinx et des empereurs dans des nécropoles qui elles-mêmes sont recouvertes par les sables du désert, au fur et à mesure qu'on en a extrait quelques objets qui n'ont plus pour nous qu'un intérêt de curiosité, étrangers qu'ils sont à nos idées, à nos mœurs, à notre goût.

Voyez, ajoutera-t-on encore, quel a été le sort de cet art exclusivement soumis aux inflexibles exigences de la théologie, aux formes mythiques imposées au talent du dessinateur, du peintre et du statuaire. Dans l'Assyrie, les types étaient différents de ceux de Thèbes et de Memphis ; mais leur sort a été le même. Dans l'Inde, le même principe a été maintenu pendant de longs siècles, et il n'a donné naissance qu'à de monstrueuses productions aussi empreintes de laideur que de fanatisme.

Loin de voir dans cette objection un obstacle à la doctrine que je désire établir en matière d'esthétique, je l'approuve, je la trouve fondée et je m'en empare pour ma démonstration.

Qu'il y ait des formes hiératiques, qu'elles soient indispensables pour la conservation des dogmes et des mœurs, ce sont là des faits facilement démontrables ; s'ensuit-il de là que l'art doive être immobilisé et privé de liberté? Nullement. La liberté ne peut qu'être une conséquence de la vérité, et on rencontrera, sur ce terrain des beaux-arts, cette triple entité admise par les meilleurs philosophes : le bien, le beau et le vrai. Les formes hiératiques au service des erreurs des religions anciennes ont abouti à une reproduction des mêmes types, dépourvue de liberté, et ont fini par la stérilité et l'anéantissement.

Il est naturel que, sans liberté et sans vérité, elles se soient amoindries avec les erreurs mêmes dont elles étaient l'expression.

Les arts anciens ne sont pas les seuls qui aient eu cette destinée. L'art grec byzantin s'est aussi immobilisé, momifié, faute de liberté, tandis que l'art latin n'est jamais resté stationnaire. Il n'existe aucune conception

humaine qui ait mieux que l'art latin réalisé le problème de la variété jointe à l'unité.

L'art latin a conservé pendant de longs siècles des formes hiératiques, des symboles, une iconographie fermement observée dans ses lignes principales et essentielles. Cependant les artistes ont su déployer toutes les richesses de leur imagination, et ils ont assurément fait preuve d'une immense fécondité. Pourquoi le problème a-t-il été résolu ? Parce que l'art latin était en possession de la vérité. Or il n'y a que la vérité qui puisse permettre une certaine liberté et s'en accommoder. Sa force suffit pour contrebalancer les écarts et les licences de cette liberté.

L'étude des origines des beaux-arts est le moyen le plus sûr de découvrir les sources d'où découle la meilleure esthétique et, par conséquent, d'en établir les règles.

FÉLIX CLÉMENT.

L'ÉCOLE LAÏQUE DU XIIe SIÈCLE

Monsieur le Rédacteur,

Voici à ce sujet quelques réflexions que vous apprécierez, et auxquelles vous donnerez l'hospitalité de votre excellente Revue, si vous le jugez à propos.

Monsieur Caro, dans son discours de réception à l'Académie française, expose, en lui donnant tous ses suffrages, une singulière théorie de M. Vitet, son prédécesseur au fauteuil de l'Institut : « Dans l'histoire de « l'ogive, dans la simple apparition de l'arc brisé, il se plaît à voir tout un « mouvement d'idées : c'est l'esprit du XIIe siècle, esprit novateur, « hasardeux, systématique. Le plein-cintre est le symbole attardé de « l'ancien état social, le type de l'art hiératique, vivant de traditions et de « règles. L'ogive marque une évolution en voie de s'accomplir. Elle « est le signe architectural d'une société nouvelle, tourmentée d'une « fièvre d'affranchissement. C'est la pensée *laïque* qui se réveille. « La foi « ne perd rien de son ardeur, mais elle se sécularise pour ainsi dire. » L'art « fait de même. Les architectes n'appartiennent plus ni à l'Église ni à « aucun ordre ; ils sont tous des bourgeois, vivant de leur travail et « gagnant leur salaire. A peine reste-t-il dans le fond des cloîtres « quelques vieux moines essayant encore de manier l'équerre et le compas. « Mais l'ogive n'est pas à eux ; ils n'en comprennent pas la langue, « ils en redoutent même les hardiesses. Ces formes insolites, ces défis « superbes aux lois de la pesanteur, ces aspirations et ces élans de la « pensée en dehors de toute tradition les troublent vaguement. Ces poèmes « de pierre les inquiètent par leur fantaisie. Ils y voient quelque chose « comme un paradoxe contre les règles de leur art, peut-être même une « tentative audacieuse contre la nature. »

Voilà, en style académique, la manifestation d'une découverte que M. Vitet a faite dans son imagination, que M. Caro célèbre avec emphase, et qui paraît être le point de départ de M. Viollet-le-Duc dans son étude

sur la renaissance du XIIe siècle : à savoir que l'art chrétien n'est devenu l'art ogival qu'en se sécularisant ; en d'autres termes, que c'est à l'école *laïque* que nous devons les chefs-d'œuvre de l'art gothique. C'est bien là la pensée de M. Vitet, et en lisant le second volume des « Entretiens sur l'architecture » de M. Viollet-le-Duc, il est impossible de lui en prêter un autre.

Or, distinguons ici : Depuis qu'on parle tant d'instruction laïque, gratuite et obligatoire, on s'est habitué à donner à l'épithète *laïque* une signification très-large et un rôle d'opposition que ne lui donne point le dictionnaire. *Laïque* veut dire tout simplement, s'il s'agit d'une école, que le maître au lieu d'être pris dans les rangs du clergé, n'en fait point partie. Là se borne le sens du mot *laïque ;* n'allons point l'étendre ou plutôt le transformer en en faisant le synonyme d'ennemi, d'*anticlérical* pour me servir d'une expression aussi barbare que moderne. Le laïque ne doit pas plus être l'ennemi du clerc que le clerc du laïque : ils sont de la même famille chrétienne, égaux par la naissance et les promesses futures. L'autorité spirituelle établit seule une différence pour le bien et le progrès de la société.

Ceci posé, entend-on par *école laïque* de l'art ogival une école qui se fonde à côté de l'école monastique pour multiplier les bienfaits de la civilisation chrétienne, pour chercher dans une noble et pacifique émulation à développer les germes féconds de l'art chrétien ? Très-bien : nous adoptons l'expression *laïque*, et nous accordons très-volontiers à M. Viollet-le-Duc ainsi qu'à M. Vitet que cette école laïque est pleine de vie, ardente, aventureuse. Mais prétendre que les *Logeurs du bon Dieu* des XIIe et XIIIe siècles ne se soient débarrassés des langes de l'art byzantin que contre le gré des moines qui auraient voulu les retenir comme des prisonniers à la chaîne, prétendre que *les hardiesses, les aspirations et les élans de la pensée*, des *ymaigiers* et des *maîtres de l'œuvre* aient troublé le clergé, c'est une erreur manifeste, j'allais dire, un mensonge historique. Comment! l'Église sera donc destinée jusqu'à la fin à se voir toujours refuser l'honneur de ses bienfaits et de ses plus magnifiques conquêtes ! Tant que l'art ogival fut regardé comme un art barbare, et il n'y a pas encore longtemps, tant que nos cathédrales furent considérées comme le produit d'une imagination désordonnée, sans principes, ni règles, les ennemis de l'Église ne manquèrent pas de lui retourner toute la responsabilité de cette barbarie : c'était l'école cléricale, et l'école cléricale seule qui était capable de ces monstruosités : « *haro sur le baudet !* » Et maintenant que les esprits trop longtemps dévoyés par la renaissance *laïque* du XVIe siècle, sont revenus à des notions plus saines sur l'art et comprennent toute la sagesse,

la science, la vraie beauté de nos chefs-d'œuvre, arrière l'Église ! ce n'est plus elle, ce n'est plus son école, c'est une autre école qu'on appelle *laïque*, en donnant à ce mot le sens le plus défavorable à l'Église. En vérité, s'il n'y a point dans cette conduite de l'ingratitude, il y a du moins beaucoup de précipitation et très-peu d'impartialité.

Les écoles monastiques ont été jusqu'au XIIe siècle, les seuls foyers de lumière intellectuelle et artistique, les seules *Académies des Beaux-Arts*. Il ne pouvait en être autrement. Les peuples barbares qui ont formé la nation française, sans cesse occupés de guerres et d'expéditions lointaines, n'étaient pas encore aptes à recevoir l'éducation artistique providentiellement conservée dans les monastères. Jusque-là donc on ne trouve point d'artistes laïques, par la même raison qu'on ne trouve point d'orateurs ou de poètes laïques. Mais peu à peu l'instruction sort des monastères, se répand dans le peuple; le goût des arts habilement cultivé par les moines, germe, fleurit sur un sol chrétien et s'épanouit dans les chefs-d'œuvre qui nous étonnent encore. *Ces poèmes de pierre*, loin d'*inquiéter* l'Église par *leur fantaisie*, la comblent de joie et d'honneur; elle en est fière, comme le maître est fier de l'œuvre d'un apprenti. Les mains sont laïques, mais la tête est toujours cléricale, ou plutôt, car ce mot a été doté d'une mauvaise signification, la tête est chrétienne, catholique; et nos cathédrales ne sont que l'expression de l'union intime de la grande famille chrétienne. Monsieur Viollet-le-Duc semblait pourtant l'avoir bien compris, en choisissant comme frontispice à son grand Dictionnaire une petite vignette représentant un architecte en costume *monacal*, un constructeur en habit *laïque*, travaillant tous deux sous la protection de l'épée d'un chevalier. C'est là toute l'histoire de nos chefs-d'œuvre gothiques, et il me semble injuste de voir dans l'enthousiasme du XIIIe siècle, la manifestation d'un antagonisme religieux et artistique.

On cite ordinairement, pour appuyer cette thèse nouvelle de l'*école laïque*, une lettre de S. Bernard prescrivant à ses moines de conserver la simplicité dans leurs édifices et de ne point admettre chez eux le luxe architectural des nouvelles constructions. Outre que ce sentiment de S. Bernard est personnel, et par conséquent peut n'être qu'une exception, je crois que le reproche qu'on lui fait depuis si longtemps, n'est pas aussi mérité qu'il le paraît. M. Viollet-le-Duc lui-même dont le goût est pur et les études très-étendues en architecture, admettrait-il pour une église monastique le même style que pour une cathédrale ? Non assurément. Il comprend comme S. Bernard que l'église d'un monastère, d'une colonie agricole surtout, doit être d'un style sévère, dépourvu de tout ornement superflu, propre à énerver des imaginations que les rudes travaux des champs doivent ordi-

nairement occuper. A ces moines robustes et travailleurs, il faut un style sobre comme leur vie, simple comme leur bure, mais pourtant, qu'on veuille bien se le persuader, cette simplicité n'exclut pas la beauté, et même une certaine magnificence. Aussi n'est-ce pas sans étonnement que je trouve dans un rapport de M. Viollet-le-Duc sur la magnifique église de Pontigny (Yonne), colonie essentiellement agricole, cette étrange opinion : « L'ennui vous saisit dans cette grande, froide et irréprochable « église. C'est là l'œuvre de gens parfaits, mais totalement dépourvu de « goût. » Oui, ces gens étaient parfaits, ou tout au moins tendaient à la perfection; et à ce désir de la perfection ils joignaient un sentiment vrai de l'art qui leur faisait préférer une noble simplicité à une orgueilleuse et funeste richesse. Il n'en saurait être de même des monastères scientifiques, si je puis dire, et des cathédrales, de Cluny et d'Amiens, par exemple. Cluny est une école d'artistes, de savants de premier ordre. Ils doivent *loger* Dieu dans un monument qui soit tout à la fois l'hommage de leur talent et le foyer où ils échauffent leur imagination. Amiens ou toute autre cité est une association, une famille de savants et d'ignorants, de riches et de pauvres. Elle aura sa cathédrale, splendide ex-voto de son opulence, en même temps que livre toujours ouvert pour les petits et les simples.

Qu'on ne cherche donc point à scinder le mouvement extraordinaire qui se manifeste au XIIe siècle pour faire à l'Église le reproche tout gratuit de vouloir arrêter ou tout au moins de ne point suivre le mouvement de l'art chrétien. Si l'Église, au contraire, ne l'avait patronné ce mouvement, si elle ne l'avait dirigé, il se serait *laïcisé* presqu'aussitôt, c'est-à-dire, qu'il n'aurait point attendu ce que l'on appelle à tort la Renaissance pour tomber dans le faux et le barbare. « Les moines, dit M. E. Cartier, dans sa « belle *Étude sur l'art chrétien*, les moines ont été les protecteurs de l'art « au moyen-âge, parce que l'intelligence et le travail les avaient rendus « riches et puissants : ils furent la cause principale de cette véritable « Renaissance des XIe et XIIe siècles. L'élan qu'ils avaient donné, s'aug- « menta par l'organisation des communes et le développement du pouvoir « royal sous Philippe-Auguste et S. Louis. Il y eut alors une noble ému- « lation entre les villes pour élever de magnifiques cathédrales, mais il n'y « eut pas d'antagonisme entre l'architecture laïque et l'architecture mo- « nastique. L'abbé de Saint-Germain-des-Prés confiait à Pierre de « Montereau la construction de sa chapelle de la Vierge. Les disciples de « S. François mettaient au concours l'église d'Assises et donnaient la « préférence à Jacques Lallemand. Arnolfo di Lapo, le grand architecte « de Florence, avait pour élèves les dominicains Fra Sisto et Fra Pustoro « qui bâtirent Santa Maria Novella tant admirée par Michel-Ange. Il y

« avait union, fraternité entre les laïques et les moines. L'architecture « pouvait être monastique par le caractère que lui imprimaient l'esprit et « les convenances particulières de la règle, mais elle ne différait en rien « comme style de l'architecture des cathédrales. L'art était alors tout reli- « gieux. Il cessa de l'être au XVIe siècle : il devint *laïque*, et ce fut la « cause de sa décadence. »

Peu importe, nous permettrons-nous d'ajouter, que le burin ou le compas soit entre les mains d'un laïque ou d'un moine ; pourvu que la main qui les dirige obéisse au mouvement d'un cœur chrétien, cela suffit, car l'Église n'est pas égoïste. Elle ne veut pas, elle ne peut pas, depuis la grande parole : « *Euntes docete omnes gentes*, » garder pour elle exclusivement le trésor du beau dont seule elle a le secret. Elle le dispense partout où elle peut pénétrer, et sa mission comme sa gloire est de le communiquer à tous les peuples. Lorsqu'elle aborde sur une plage lointaine, elle porte à la main la Croix et le compas. Elle ne dédaigne point de se servir du compas, tant qu'elle n'a pas trouvé d'intelligence capable de le diriger. Mais quand elle a formé quelque intelligence, éveillé dans l'âme de quelque artiste le sentiment du beau, elle le lui abandonne volontiers, se réservant seulement la Croix pour la placer elle-même comme un sceau divin sur l'œuvre de ses enfants. Loin d'être *jalouse* ou *inquiète*, elle applaudit aux efforts de Michel-Ange et de Bramante, et c'est son œuvre propre qu'elle glorifie en arborant en triomphe sa Croix sur le dôme de Saint-Pierre de Rome.

Veuillez agréer, Monsieur le Rédacteur, l'expression de mon profond respect.

J. Giraud,
Curé de Dannemoine,
près Tonnerre (Yonne).

DEUX MUSICIENS OUBLIÉS

Le savant M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, a publié, sous forme de *Dictionnaire* et par ordre alphabétique, la biographie de tous ceux — artistes, écrivains ou compositeurs — qui, dans tous les pays et dans tous les temps, se sont livrés à la culture de la musique. Ce répertoire est à la fois des plus vastes et des plus intéressants. Une nouvelle édition en a été donnée récemment au public par le libraire Didot, à Paris. Je crois faire œuvre utile en signalant à l'éditeur deux lacunes, de peu d'importance sans doute, mais qu'il sera facile, le cas échéant, de combler comme il convient, pour ne pas laisser feuilleter inutilement par les gens studieux une série de volumes déjà très-considérable et un ensemble de documents qui, je m'empresse de le reconnaître, n'existe nulle part aussi complet. En produisant à la lumière deux épitaphes restées dans l'ombre, j'ai aussi en vue de fournir à l'excellent directeur de la *Revue de musique* fondée à Toulouse deux pièces, connues à Rome des épigraphistes, mais certainement ignorées en France. La presse archéologique, en admettant dans ses colonnes de semblables renseignements, rend un service réel aux revues musicales, qui, sans elles, en attendraient peut-être longtemps la communication de leurs lecteurs ou collaborateurs. Nous sommes tous solidaires de la même cause, qui est de vulgariser les connaissances acquises par l'étude.

M. Forcella a bien mérité de la science par sa publication, vraiment capitale, des inscriptions des églises et autres monuments de Rome. Nous reviendrons plus à loisir et en détail sur les cinq volumes déjà imprimés. Aujourd'hui je ne veux que lui faire un emprunt, qui montrera quel parti on peut tirer, pour l'histoire des arts de la ville éternelle, d'une collection qui s'étend du XIe siècle au XIXe inclusivement.

I.

J'avais remarqué et même copié autrefois pour une histoire des *artistes italiens* l'épitaphe suivante, qui date du XVIIe siècle, époque de la belle musique de chambre dans le pays classique de l'harmonie. Je la revois avec plaisir dans l'ouvrage romain :

(*Écusson armorié de la défunte*).

I CHR R

OLYMPIAE OEVLAE
CVI MORS CVM FLORE
VENVSTATIS AETATISQ.
ARTEM CANENDI SVPRA
AETATEM SVSTVLIT
MOESTISSIMI MATER ET
FRATRES PP.
VIX. ANN. XXVII MEN. IX
DIES XIV OBIIT XIV IVLII

MDCXXII.

(*Autre écusson armorié.*)

La dalle tumulaire est encastrée dans le pavé de la grande nef de l'église cardinalice et conventuelle de Saint-Martin-des-Monts. C'est donc une place d'honneur qu'on a choisie pour le jeune artiste. Rome aime les arts avec passion et elle s'est toujours montrée pleine d'égards pour ceux qui ont consacré leur vie et leur talent à la culture du beau, sous quelque forme qu'il se produise.

Etait-elle noble, cette cantatrice distinguée ? Rien ne l'indique d'une manière précise, car, de nos jours encore en Italie, pas plus qu'en France avant la révolution, les armoiries ne sont un signe certain de noblesse. Tout noble a un écusson chargé d'attributs ou d'emblèmes conventionnels, mais les bourgeois aussi se sont créé un blason fantaisiste. C'est admis, et franchement, cela ne tire pas à conséquence.

M. Forcella est très-sobre de notes ; on se prend à le regretter en le lisant. Il n'eut pas été inutile de donner la traduction de la première ligne dont les initiales sont un problème tout au moins fort difficile à résoudre même pour des archéologues exercés. Je suis si peu sûr de l'interprétation qui m'est venue à l'esprit que je n'ose l'écrire, quoique je puisse m'appuyer de ce correctif d'Horace : *Faciant meliora potentes*. Je lirais toutefois : *Jesu Christo Redemptori*.

Olympe Œoli vécut 27 ans, 9 mois et 14 jours. Elle décéda le 14 juillet 1622.

Olympe peut paraître un nom païen et, à cette époque, on ne se privait pas d'en donner. Cependant je dois dire, à la décharge des parents de la défunte, qu'*Olympia* n'est pas inconnu à l'antiquité chrétienne, comme l'histoire de sainte Balbine en fournit un exemple mémorable.

Le nom de famille latinisé a été mis au féminin et la voyelle *o* s'est changée en son équivalent euphonique *u*. Autres remarques épigraphiques : les points-milieux, si communs à Rome, n'indiquent ici que des mots tronqués ou des fins de phrase ; puis les lettres des diphthongues sont tantôt jointes, tantôt séparées. Faut-il y voir une faute du graveur ? c'est possible et de tels cas ne sont pas rares. Faut-il, au contraire, rejeter l'erreur sur le copiste ou même le typographe ? Je l'admettrais encore, car malheureusement le recueil de Forcella n'est pas exempt de ces petites imperfections de détail qui prouveraient ou trop de précipitation dans la rédaction ou une correction trop peu sévère à l'imprimerie. Je dis cela pour l'amélioration des textes qui restent à publier.

La dalle fut posée (*posuere*) par les soins de la mère et des frères sur la dépouille mortelle, objet de leur *grande tristesse*. Trois traits vifs reprochent à la mort le coup fatal qu'elle a porté à la famille : Olympe était *jeune*, dans la *fleur de la beauté* et son *talent de cantatrice surpassait de beaucoup son âge*. Une pensée chrétienne n'eût pas gâté l'expression trop humaine des regrets.

II.

La seconde inscription dont j'ai à parler n'existe plus. Forcella l'a extraite d'un manuscrit du Vatican qui la cite comme étant autrefois dans la diaconie de Saint-Nicolas *in carcere*. De quand date la disparition de cette dalle du XVIIe siècle, qui ne devait pas, vu son peu d'ancienneté, être assez effacée pour devenir illisible, même à la suite du frottement des pieds des fidèles sur le marbre du pavé ? Serait-ce trop hardi d'en accuser la restauration récente de l'église, qui a un peu sacrifié son passé pour avoir du neuf et du plus beau ? Je constate, dans ces derniers temps, de semblables disparitions, fort regrettables à plus d'un point de vue, dans le renouvellement des pavages de St-Eustache, St-Louis-des-Français, le Panthéon et la Minerve.

François de Rossi était natif de Palestrina. Il mourut le 8 janvier 1672, âgé de 50 ans, dont 31 passés à Saint-Nicolas dans les fonctions de chanoine, puis de doyen. Ses sœurs constatèrent sur la tombe qu'il était

« cher à plusieurs cardinaux ». Ces simples mots signifieraient-ils un compositeur de musique religieuse plutôt qu'un *dilettante*? J'aime à le croire.

L'épigraphe débute par un écusson qui, en Italie, ne dénote pas plus la noblesse que le *de* mis en avant du nom de famille, latinisé suivant l'usage. Vient ensuite la formule habituelle : *Deo optimo maximo*. Beaucoup de mots sont abrégés, et deux fois seulement la lettre M est remplacée par un trait horizontal.

Le chanoine est qualifié, comme tel, de *très-révérend*. *Admodum reverendus* est, en effet, son titre officiel. *Révérend* se dit de tout ecclésiastique en place, curé ou autre, ainsi que le pratiquent les anglais. *Révérendissime* appartient en propre à la prélature et à l'épiscopat; sous Urbain VIII, les cardinaux l'ont quitté pour *Éminentissime*.

Enfin D réduit à l'initiale de *Dominus*, répond au *Don* qu'ont conservé les Romains et qu'ils mettent toujours avant le nom de baptême dans le langage ordinaire. Le chanoine De Rossi devait donc être appelé de son temps *Don Francesco*.

Voici son épitaphe latine, telle que l'a copiée Galletti, au siècle dernier, probablement un peu rapidement, car il y a des fautes évidentes de lecture :

D. O. M.
ADM. RDO D. FRANCO DE RVBEIS
PRAENESTINO
HVIVS ECCE CANONICO DECANO
QUI MVSICES ARTE POLLENS ET
MVLTIS EEMIS S. R. E. CARDBVS CARUS
POST VEHICVLV*m*
ETATIS SUAE ANNORV*m* L.
ET. XXXI IN HAC ECCA CANTVS
AD PERENNES CONCENTVS
EST ASSOCIATVS
VI. IDVS IANVARII MDCLXXII
SORORES MESTISS. POSVERE

Le chanoine avait chanté au chœur les louanges de Dieu, de plus il aimait la musique. Au ciel il aura été « associé aux concerts éternels. » On ne pouvait terminer plus gracieusement l'éloge funèbre d'un musicien.

X. Barbier de Montault.

L'ÉGLISE

DU COUVENT DES DOMINICAINS

DE SAINT-MAXIMIN

Commencée dès les dernières années du XIIe siècle en même temps que les bâtiments claustraux, cette église a été continuée pendant le cours des deux siècles suivants et terminée seulement dans les premières années du XVIe. Bien qu'on trouve dans ce monument des traces apparentes de ces différentes époques de l'art, il offre néanmoins une grande homogénéité de style, bien rare pour le long espace de temps qu'on a mis à le construire et qui est due certainement à la persistance des traditions monastiques.

Le portail de sa nef principale n'a jamais été exécuté ; les façades des bas-côtés seules existent, et leur décoration excessivement simple pour l'époque offre les caractères de la fin du XVe ou du commencement du XVIe siècle ; leur genre d'ornementation peut donner une idée de celle destinée au grand portail. Ces portes latérales se trouvent placées au fond d'une suite d'arcs décroissants en ogive, composés de moulures prismatiques et surmontés d'ornements de style flamboyant. Chacun de ces portails est percé d'une large fenêtre ogivale divisée par un double meneau et renfermant de nombreux quatre-feuilles dans ses découpures ; il est encadré par deux robustes contreforts qui supportent à leur sommet une voûte en forme de porche, disposition singulière et tout-à-fait inusitée.

A l'angle méridional de la façade, on trouve les bases bien apparentes de la tour du clocher qui n'a pas été édifiée et qui devait compléter l'aspect monumental de l'église.

Sur chacune des faces latérales de cet édifice, dix contreforts portent les arcs qui buttent les voûtes et sont surmontés de couronnements où s'étalent d'anciens fleurons aux élégantes découpures. Deux tourelles servant d'escalier flanquent l'abside qui s'élève dans de majestueuses proportions.

Un beau dallage dont quelques parties subsistent encore, recouvrait autrefois les voûtes des trois nefs, ainsi que celles des chapelles, et l'écoulement des eaux pluviales s'opérait de la manière la plus naturelle et la plus logique. Une gouttière en pierre, en forme de corniche, supportée par des corbeaux nettement profilés, régnait au pourtour de la grande nef, recevant les eaux qui étaient conduites par des tuyaux de descente aussi en pierre, jusqu'aux canaux pratiqués sur les arcs-boutants et de là à travers les contreforts, dans leurs gueulards, taillés en forme de monstres. pour les rejeter. Ces animaux fantastiques, aujourd'hui ruinés, renfermaient probablement une expression symbolique dont le sens est perdu pour nous.

La couverture des bas-côtés avait de même sa gouttière en pierre établie à son pourtour et son rang inférieur de gargouilles.

Les eaux ainsi dégorgées par ce double rang de monstres de pierre tombaient à l'extrémité des toitures des chapelles, chargées de les débiter au dehors.

Mais ce régime si simple d'ordonnance a fait place au plus déplorable système ; car au-dessus du grand comble, la charpente qui soutient les couvertures en tuiles se trouve supportée par des piliers établis sur les reins même des voûtes, et au-dessus des bas-côtés cette toiture est portée par des arcs grossiers dont le développement a nécessité l'exhaussement des faces extérieures par un petit mur en maçonnerie d'un effet détestable, de sorte que tous les anciens canaux d'écoulement sont condamnés à l'inutilité, et la pente des toitures des nefs latérales et des chapelles, nécessitée par cette odieuse combinaison, a envahi la base des fenêtres des diverses nefs et a ainsi dénaturé les dispositions primitives, si habilement conçues, de cet édifice.

L'intérieur de cette église est d'un effet incomparable.

Son plan se compose de trois nefs, accompagnées de chapelles ; elle n'est point coupée par un transsept ; ses collatéraux ne se prolongent pas autour du chœur, ils s'arrêtent à la naissance de l'abside principale et se terminent en contre-absides.

Voici ses dimensions dans œuvre :

Longueur de la grande nef.	72 mètres	60 c.
Longueur des collatéraux	64	20
Hauteur de la grande nef sous voûte. . .	28	70
Hauteur des collatéraux	17	60
Hauteur des chapelles	10	25
Largeur des trois nefs et des chapelles . .	37	20

Seize piliers détachés et quatre engagés soutiennent les retombées des arcades ogivales qui établissent les communications entre les diverses nefs. Ces piliers sont détachés en faisceau de sveltes colonnettes d'où partent les nervures formant les arêtes des voûtes ogivales. Trois de ces colonnettes groupées soutiennent les arcs de la grande nef, trois aussi sont disposées de la même manière dans les bas-côtés et une dans chaque entre-colonnement porte l'archivolte des arcades ; cette archivolte ornée de moulures est partout rectangulaire, sauf aux arcades adhérentes à l'abside, où son principal tore est curviligne, muni d'une arête figurant un petit filet : elle est soutenue par un faisceau de trois colonnettes au lieu d'une seule, élégante disposition de la fin du XIIIe siècle, dans cette partie primitive du monument.

Les chapitaux d'une nudité caractéristique, sans ornements ni feuillage, ont généralement leurs tailloirs à pans coupés, excepté aux dernières arcades où ils sont circulaires. Ces piliers sont ainsi d'une très-grande simplicité. La hauteur de leurs bases est très-variable, les unes ont plus d'un mètre, tandis que d'autres ont à peine 50 centimètres ; il n'y a pas même de similitude à cet égard dans les piliers parallèlement correspondants.

Malgré l'unité d'architecture qui règne dans l'ensemble de ce monument, on remarque en lui des différences de détail très-sensibles, quand on en analyse les proportions. Ces différences sont plus nombreuses encore dans les travées postérieures à la reprise de l'édifice au XVe siècle, car cette reprise est très-apparente à l'extérieur comme à l'intérieur et ces dissemblances multiples ne nuisent pourtant point à son tour si harmonieux.

La grande nef se compose de neuf travées, les collatéraux de huit, à chacune desquelles correspond une chapelle dont la construction est entrée dans le plan primitif de l'édifice. Moins élevées que les nefs latérales, ces chapelles en complètent l'ensemble architectural. Une fenêtre aujourd'hui bouchée perçait leur mur du fond, contre lequel se trouvent maintenant adossés les autels, autrefois tous orientés comme l'église. Cette fenêtre divisée par un meneau, renfermait des ornements dans le style du XIVe siècle qui subsistent encore, tels que ceux que l'on voit dans les ouvertures des nefs, c'est-à-dire un quatre-feuille inscrit dans un cercle, s'étalant au-dessus des arcatures trilobées que porte le meneau vertical ; dans les contre-absides s'épanouissent de plus deux trèfles aux feuilles arrondies, au-dessous de ces quatre-feuilles, ainsi que dans les baies supérieures de l'abside principale où ces trèfles sont surmontés de roses à cinq lobes d'une noble ampleur, tandis que dans les baies inférieures de cette abside, ce sont des trèfles lancéolés qui les décorent ; on trouve aussi dans certaines ouvertures des bas-côtés et des chapelles des traces d'or-

nementation flamboyantes comme dans celle de la grande nef où ce style du XVe siècle domine souverainement.

Ces diverses découpures ont été refaites ou restaurées en grande partie, mais toutes ces baies sont aujourd'hui garnies de vitraux incolores qui donnent trop de jour à l'église. Quelques fragments des anciennes verrières subsistent seulement dans les bas côtés.

On se fera facilement une idée du merveilleux effet que devait produire ce triple rang de fenêtres, quand chacune d'elles conservait ses premières dimensions. C'était un édifice ouvert de toute part à la lumière, ainsi que le démontrent la multiplicité et le prolongement de ses baies ; cette disposition dans le sens primitif était réellement admirable. Mais ce qu'il y a surtout d'incomparable, c'est l'abside à sept pans, dont cinq sont percés d'un double rang d'ouvertures superposées, d'une très grande hauteur, séparées seulement entre elles par un meneau horizontal et dont la partie inférieure se trouve aujourd'hui envahie par des marbreries de l'époque de Louis XIV, qui en diminuent singulièrement l'effet.

Cette abside a ses diverses faces polygonales séparées par une svelte colonnette, sur laquelle repose la nervure formant l'arête des sept quartiers qui composent sa voûte ; deux autres colonnettes infiniment plus légères, montent aussi du sol pour porter les arcs formerets de ces divers segments et encadrer ainsi les doubles fenêtres superposées de cette partie si remarquable du monument.

Quelques-unes des clefs de voûte auxquelles viennent se rattacher les nervures croisées sont ornées des blasons des comtes de Provence et des rois de France.

Les voûtes des chapelles sont soutenues aussi par des nervures, reposant sur des consoles, au lieu de colonnettes, et les clefs qui réunissent ces nervures sont pour la plupart décorées d'ornements peints, généralement mutilés. Ces chapelles, ainsi que les arcades qui leur donnent accès, varient de grandeur, selon la largeur de la travée correspondante de la nef.

L'intérieur du vaisseau a eu l'insigne bonheur de ne point être badigeonné : mais il est à regretter que le pavé de l'église, autrefois couvert de grandes dalles et de pierres tombales, n'ait plus la gravité qui lui convenait si bien.

Le fond de la nef est occupé par des additions du XVIIe siècle, qui, quoique en désaccord complet avec le style du monument, font cependant entre elles un magnifique ensemble ; on dirait une église de Louis XIV dans une église gothique.

Cette ornementation consiste dans les marbreries de l'abside et les boiseries du chœur.

Ce chœur porte la date de 1692; ses stalles au nombre de 94 sont d'une grande beauté d'ensemble et d'une merveilleuse richesse de détails : elles se développent sur deux étages en retraite contre une sorte de chancel et sont sculptées de médaillons où figurent les plus glorieux faits de l'histoire de l'ordre de saint Dominique, dus au ciseau du frère Vincent Funel.

Un autre grand et bel ouvrage de sculpture sur bois, c'est la chaire portant la date de 1756; le frère Louis Gudet en est l'auteur.

L'orgue fixe aussi l'attention dans la grande nef; il a été terminé peu d'années avant la révolution, par le frère Isnard, dominicain du couvent de Tarascon [1].

Dans les nefs latérales et les chapelles, se trouvent divers autels remarquables, entre autres celui connu sous le nom de *Corpus Domini*, précieux monument du XVIe siècle, dont les peintures sur bois renferment dans une série de médaillons bien conservés, l'histoire de la Passion. Ces peintures ont été données par le malheureux surintendant des finances de François Ier, Jacques de Beaune, seigneur de Semblançay, ainsi que l'indique une inscription en caractères gothiques, peinte sur le devant de cet autel.

Cette église possède aussi une crypte qui en a été le véritable fondement, c'est là qu'on conserve le tombeau célèbre de sainte Madeleine et le reliquaire contenant son chef vénéré. De la crypte ancienne il ne subsiste que quelques pierres noircies par le temps, tandis que la chapelle souterraine actuelle a été refaite dans les derniers siècles avec assez peu de goût. Mais sous le rapport religieux, cette crypte a une importance capitale et sous le rapport de l'histoire de l'art, elle contient des monuments de la plus grande valeur, entre autres divers sarcophages des premiers siècles où s'étalent des sujets chrétiens ou bibliques du plus haut intérêt [2].

Sans entrer à l'égard de cette église dans de plus longs détails qui nous forceraient à répéter ce que nous avons dit dans notre Notice spéciale sur ce monument, qu'il nous soit permis toutefois de reproduire les lignes par lesquelles nous avons essayé d'esquisser le caractère de cet édifice où dominent les éléments architectoniques des XIIIe et XIVe siècles.

« Cette église ne jouit pas de la célébrité qu'elle mérite ; elle n'a point, il est vrai, les dimensions des grandes cathédrales du nord, mais l'étonnante justesse de ses combinaisons architecturales accroît singulièrement l'effet de sa perspective et la fait paraître plus vaste qu'elle n'est en réalité.

[1] Le traité et le devis des travaux, à ce sujet, sont conservés dans les archives.

[2] Voir notre *Notice sur l'église de Saint-Maximin*.

C'est un vaisseau d'une merveilleuse beauté d'ensemble, d'une incomparable pureté de lignes, d'une élégance et d'une légèreté de formes vraiment admirables. Le prodigieux élancement de ses piliers, l'imposante noblesse de ses voûtes et surtout la suprême harmonie de ses proportions, lui impriment un cachet de poétique grandeur que peut-être nul autre monument ne possède à un degré si élevé. Moins considérable en étendue que les églises de premier ordre en France, moins complète qu'elles par le plan, moins riche par les détails et par l'ornementation, elle est supérieure au plus grand nombre de ces cathédrales comme valeur esthétique. Aucune autre église ne renferme, en effet, une plus haute expression des splendeurs de l'art et de la pensée chrétienne, aussi nulle ne saurait exalter plus vivement l'âme et lui procurer de plus profondes et de plus religieuses émotions..... D'un goût sévère et pur, comme en général toutes les fondations de l'ordre des Dominicains, cette église est d'une extrême sobriété d'ornementation, due probablement à l'inspiration monastique qui a présidé à sa construction ; et néanmoins inimitablement belle, elle revêt ainsi un caractère de sublime simplicité [1]. »

En effet si l'institut dominicain, d'après le P. Lacordaire [2], s'allie bien au génie français, l'architecture de cet ordre religieux nous semble éminemment propre, de son côté, à caractériser notre art national durant la période gothique, et l'église de Saint-Maximin est véritablement le produit le plus noble et la formule la plus explicite de cette architecture dominicaine en même temps que le type par excellence de l'art ogival dans le Midi.

La majestueuse basilique domine ainsi les diverses constructions qui rayonnent autour d'elle, le cloître, les lieux réguliers, l'hospice, le collége, l'infirmerie et toutes les dépendances, tandis qu'au dehors de l'enceinte monastique, s'étend le grand enclos avec son allée parallèle à l'aile septentrionale des bâtiments claustraux.

Tel était ce vaste et beau couvent dans sa distribution matérielle à la fois simple et noble, admirablement appropriée aux exigences de la vie régulière et de la règle dominicaine.

Plus d'une fois avant son rétablissement, nous avons éprouvé un charme indicible à évoquer les souvenirs de son passé. Aux heures du soir, surtout, quand les derniers rayons du jour expiraient au faîte de l'édifice, en parcourant les abords de cette demeure abandonnée, notre imagination se plaisait à la repeupler de ses anciens hôtes et à les faire vivre de nouveau

[1] *Notice sur l'église de Saint-Maximin*, p. 66, 67, etc.

[2] Voir *Mémoire pour le rétablissement des Fr. Prêcheurs*, ch. V.

par la pensée dans leurs longs corridors déserts, dans leurs cellules vides, sous les arceaux effondrés de leur cloître solitaire

Aujourd'hui ce rêve de nos jeunes années a trouvé sa réalisation : tous ces fantômes ont secoué la poussière de leur tombeau et à l'heure qu'il est, ils habitent, pleins de vie, cet asile relevé de ses ruines. Aussi, du sein de ses vieux murs s'élève encore la prière dans ses plus magnifiques élans, et de ses chaires d'enseignement théologique, la science coule à pleins flots. A l'auréole resplendissante de son passé, le couvent de Saint-Maximin ajoutera le lustre de ses destinées nouvelles, car désormais le glorieux nom du père Lacordaire, en demeurant irrévocablement lié à son histoire, sera son immortel protecteur dans l'avenir : et si les exemptions et les priviléges de ce couvent sont aujourd'hui détruits, si ses possessions territoriales sont à jamais perdues, si sa puissance et ses droits n'existent plus, il est pourtant une richesse qui ne lui fera pas défaut, c'est celle qui est due aux mérites de la vie régulière, à l'élévation des vertus ascétiques, au prestige de l'éloquence, à l'ardeur du dévouement évangélique, à l'éclat souverain de la science et de la sainteté !

Louis ROSTAN.

RAPPORT

DU R. P. GERMER-DURAND

SUR

L'IMAGERIE RELIGIEUSE

LU A L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES COMITÉS CATHOLIQUES

(Extrait de la séance du 1er avril 1875)

MONSEIGNEUR,
MESSIEURS,

La question de l'imagerie religieuse vous a déjà préoccupés l'année dernière, et si nous abordons encore ce sujet, ce n'est point pour l'exposer à nouveau. Je viens seulement vous dire ce qui a été fait pour répondre aux vœux que vous avez émis, à la suite de l'intéressant et judicieux rapport de M. l'abbé Charles.

Après cela, si vous le permettez, nous dirons un mot de l'imagerie populaire d'Épinal.

Le premier vœu de l'assemblée de 1874 était conçu en ces termes :

« Que des concours soient ouverts par les différentes Sociétés d'art chrétien sur les sujets d'imagerie religieuse, et que des primes soient accordées aux travaux les plus remarquables. »

Si ce vœu n'a pas été mis à exécution, ce n'est point le désir qui a manqué. Les Sociétés d'art chrétien, encore peu nombreuses et à peine assises, n'ont pas les revenus nécessaires pour ouvrir chaque année tous les concours qu'elles voudraient proposer à l'émulation des artistes. Le droit de posséder, refusé jusqu'à présent par la loi aux corporations religieuses, pourra seul assurer les fondations nécessaires à l'ouverture de concours annuels.

Mais si ce premier vœu est resté, cette année, à l'état de *desideratum*, le second n'a pas eu le même sort. Il était ainsi formulé :

« Qu'une approbation publique soit donnée par ces Sociétés à toute

image religieuse qui serait présentée à son examen, et qui serait trouvée conforme aux règles de l'art et de la tradition chrétienne. Cette approbation pourrait être mentionnée, soit dans un catalogue spécial, soit sur l'image elle-même, avec une empreinte ou un sceau de la Société. »

Le Congrès des Œuvres ouvrières, tenu à Lyon, au mois d'août dernier, est venu appuyer et préciser encore cette motion en émettant le vœu :

« Que la Société de Saint-Jean, pour l'encouragement de l'art chrétien, soit instamment priée de publier un catalogue des images conformes à la fois à la saine doctrine et aux règles de l'art religieux. »

Devant une sommation aussi pressante, la Société de Saint-Jean aurait eu mauvaise grâce à ne pas se rendre. Elle s'est mise à l'œuvre. Les journaux catholiques ont mis sous les yeux de leurs abonnés, — vous en êtes tous, Messieurs, et vous avez dû lire — la note suivante :

IMAGERIE RELIGIEUSE.

« La Société de Saint-Jean, *pour l'encouragement de l'Art chrétien,* informe MM. les artistes et les éditeurs d'estampes, images, statues, etc., qu'elle va dresser un catalogue des œuvres qui lui paraîtront mériter d'être recommandées au point de vue de l'art chrétien. Ce catalogue sera publié.

« Trois conditions sont requises pour l'admission des ouvrages d'art sur le catalogue de la Société de Saint-Jean :

« 1° Le caractère religieux, c'est-à-dire l'orthodoxie du sujet et l'élévation de la pensée, concourant à inspirer la foi et la piété ;

« 2° Le mérite artistique, au point de vue de la composition et du dessin ;

« 3° Une exécution satisfaisante, soit par la gravure, soit par la photographie, soit par le modelage, soit par la chromo-lithographie, ou tout autre mode.

« Ces trois conditions devront se trouver réunies pour l'admission d'une œuvre sur le catalogue. »

Cet appel a été diversement apprécié par les éditeurs. Plusieurs, beaucoup même, à en juger par leur abstention à y répondre, y ont vu une menace plus qu'un encouragement. J'ose dire qu'ils ont un peu raison ; c'était le cri de la conscience. D'autres, au contraire, qui ont le sincère désir de bien faire, se sont empressés de soumettre leurs collections à l'examen de la Société de Saint-Jean.

Afin que l'admission sur le catalogue acquît une valeur incontestable, la Société a pris la résolution d'être sévère.

Les trois conditions exigées, c'est-à-dire le *caractère religieux*, le *mérite artistique* et la *bonne exécution*, doivent être constatés en séance, et l'approbation, pour être valide, nécessite la présence de neuf membres au moins. De plus, pour rendre les décisions indépendantes de toute influence, les confrères s'interdisent de recommander aucun artiste ou marchand.

Telles sont les bases d'opération pour la rédaction du catalogue. Il est sur le métier et le premier fascicule sera publié prochainement.

Pour donner à cette œuvre une utilité pratique, et pour faciliter la diffusion des images recommandées par elle, la Société de Saint-Jean a fait appel au concours éclairé de la Société bibliographique. Un album contenant un spécimen des images inscrites au catalogue sera déposé à la librairie de la Société bibliographique, qui veut bien accepter d'être l'intermédiaire entre les acheteurs et les différents éditeurs d'estampes.

De cette façon, personne ne sera embarrassé pour se procurer les images recommandées par la Société de l'art chrétien.

Vous le voyez, Messieurs, le deuxième vœu de votre dernière assemblée, relatif à l'imagerie, est en pleine voie d'exécution : bonheur que plus d'un de ses frères pourrait lui envier.

II.

Le catalogue, dont je viens de vous entretenir, sera nécessairement limité par la sévérité même du règlement qui préside à sa rédaction. Ce sera un catalogue de petits chefs-d'œuvre, si l'on veut, fort utile, sans doute, mais insuffisant au point de vue de la propagande populaire.

Le Congrès de Lyon et la dernière assemblée des Comités catholiques du Nord et du Pas-de Calais ont appelé l'attention sur une imagerie bien autrement répandue que les emblèmes et les images à surprises qui abondent chez nos éditeurs de Paris, sur l'imagerie populaire d'Épinal.

On pourra objecter peut-être que cette question sort du domaine de l'art, et que votre commission d'Art chrétien n'est pas appelée à l'aborder. Tel n'a pas été son avis ; elle a pensé, au contraire, qu'elle ne devait se désintéresser d'aucune des manifestations de l'art religieux, si faible et si rudimentaire qu'elle fût.

Les images d'Épinal pénètrent partout, et, indépendamment du bon marché, qui fait une partie de leur succès, leurs grandes dimensions et l'éclat, souvent peu artistique, il est vrai, de leur coloris, leur assure une popularité qu'aucun autre genre d'images ne saurait atteindre.

Or, ces images sont trop souvent employées à la diffusion de tout autre chose que des pensées religieuses et morales. Les succès scandaleux du

théâtre de bas étage trouvent dans l'imagerie d'Épinal un moyen facile de propagande, et ne s'en servent que trop. Les planches éditées pendant ces dernières années en font foi. D'autre part, les Contes de Perrault prennent la place des légendes des Saints; on veut chasser Dieu de l'imagerie comme de l'école.

Les sujets de *sainteté* figurent encore sur les catalogues des éditeurs, mais on a grand'peine à les trouver dans les dépôts pour la vente au détail; nous en avons fait l'expérience à Paris. Il faut ajouter que la plupart de ces images religieuses sont d'une simplicité d'exécution qui dénotent l'ancienneté des planches, et le peu de souci des éditeurs de développer cette branche importante de leur industrie.

Cependant l'examen de ces épaves de l'imagerie que le peuple chrétien appréciait jadis, à cause du fond plutôt que de la forme, nous a conduits à faire sur la question générale de l'imagerie une observation utile à noter.

Quand les imagiers d'Épinal ont voulu faire des images pieuses, ils ont choisi les sujets que leur indiquait la tradition. Ils ont peint d'abord Jésus-Christ et l'Évangile; en second lieu, la très-sainte Vierge et les diverses madones vénérées dans les pèlerinages; en troisième lieu, les Saints, dont la série comprenait en particulier : les Apôtres, les patrons des corps d'état, les patrons des pays, des provinces, des villes, etc.

Or, si revenant d'Épinal à Paris, nous jetons les yeux sur les devantures des marchands d'images de piété, qu'y voyons-nous? Les sujets que nous venons d'indiquer, les Saints surtout, ont été laissés de côté, et ont été remplacés, pour la grande majorité des estampes, par des emblèmes empruntés à un mysticisme de convention, souvent fade, qui peut produire, sans doute, une bonne impression sur les cœurs, mais qui n'est jamais un enseignement positif et solide, comme le serait le portrait d'un saint avec ses attributs traditionnels, et accompagné d'une notice ou d'un cantique sur ses miracles et ses vertus.

Là est la source du mal : on veut remplacer la *sainteté* par une *piété* mal comprise. Le jansénisme, qui a exercé en France une si longue et si fâcheuse influence, a tué le culte des Saints et a voulu y suppléer par le mysticisme. Or, le mysticisme est bon, à condition qu'on l'apprendra de la bouche des Saints qui l'ont pratiqué et en ont été les modèles, et non pas de la fantaisie du premier imagier venu. (Très-bien !)

Pour que l'imagerie religieuse soit saine, il faut qu'elle rentre dans sa voie véritable, qui est d'honorer les Saints. Les artistes n'auront qu'à lire leurs vies pour y trouver de fécondes inspirations, et le développement du culte des Saints sera plus utile au bien des âmes que le mysticisme de

convention, qui affadit les cœurs et excite, souvent avec raison, les moqueries des libres-penseurs. (Très-bien ! très-bien !)

Revenons à la pratique, après ce court exposé de théorie, et constatons que les images religieuses d'Épinal, dans la simplicité de leur dessin et le ton criard de leur coloris, étaient plus près de la vérité que l'imagerie parisienne, dont nous déplorons à bon droit les abus. (Applaudissement général.)

On a cité à la Commission un éditeur d'Épinal, qui a publié récemment quelques sujets tirés des compositions des grands maîtres, et un catéchisme où la doctrine chrétienne est très-habilement résumée en un vaste tableau. Cet éditeur se montre disposé à marcher dans cette voie, et offre de faire traiter par ses dessinateurs les sujets qui lui seraient indiqués avec une certaine précision.

Il y a là, Messieurs, une œuvre à faire au point de vue du bien des âmes. Dans les missions à la campagne, que le Jubilé va multiplier cette année, les prédicateurs ont souvent recours à l'imagerie d'Épinal, pour laisser dans chaque famille un souvenir de ces grandes journées qui impressionnent si vivement les âmes dans beaucoup d'écoles, pour ne pas dire dans toutes, un des moyens ordinaires d'émulation est la distribution des feuilles d'images.

L'invention de l'école sans Dieu a amené la publication d'images absolument insignifiantes, intitulées : « *Jones l'orgueilleux*, — *Robert le petit fugitif*, — *Ce que coûte un mensonge*, » etc., où l'on s'applique à faire aux écoliers la morale sans Dieu ; nous devons réagir contre cette invasion d'athéisme pratique.

L'histoire des saints enfants — il y en a de canonisés — fournirait aux écoliers des leçons bien autrement utiles que l'histoire de Gribouille ou de Jean-Paul Chopart ; et il y a un sérieux intérêt pour le bien à perfectionner et améliorer un genre d'images qui exerce une véritable influence sur l'éducation du peuple. (Oui ! oui ! — Très-bien ! très-bien !)

La commission de l'Art chrétien propose donc à votre approbation le vœu suivant :

Que les Sociétés d'art chrétien et les œuvres de propagande encouragent les éditeurs d'images populaires, et spécialement ceux d'Épinal, à publier des images religieuses, et en favorisent la diffusion dans les écoles, dans les ateliers et dans les campagnes. (Vive approbation.)

TRAVAUX DES SOCIÉTÉS SAVANTES

Les sociétés savantes de Province. — M. Ferdinad Delannoy publie dans l'*Echo universel* une *Chronique des Sociétés départementales,* où nous trouvons d'intéressants détails statistiques.

Il existe aujourd'hui en France et dans les colonies deux cent trente-cinq sociétés, dites sociétés savantes. Quelques-unes ont des titres de noblesse qui les rapprochent de nos compagnies les plus illustres. L'Académie des Jeux-Floraux de Toulouse remonte au quatorzième siècle. Fondée en 1323, elle fut restaurée par Clémence Isaure vers la fin du quinzième siècle, autorisée par lettres patentes de Louis XIV en 1694, et reconnue établissement d'utilité publique en 1773. L'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Caen date de 1652 ; l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux date de 1662. Citons encore parmi celles qui furent fondées au dix-septième siècle : l'Académie de Nîmes (1682), et, parmi celles que le siècle suivant vit naître, les Académies de Lyon (1700), de Montpellier (1706), de Dijon (1725), de Marseille (1726), de Toulouse (1746), de Besançon (1752), de Stanislas à Nancy (1751), d'Amiens (1750), de Rouen (1744), de Limoges (1759). Si ces différentes Académies ne peuvent revendiquer pour l'éclat de leur nom et l'importance de leurs travaux les titres glorieux de l'Institut de France, on voit néanmoins qu'elles ne sont nullement dépourvues de ce qui assure des droits à l'estime, à la reconnaissance et au respect, c'est-à-dire l'ancienneté, les services rendus, les bonnes traditions locales maintenues et améliorées.

Il y a un paradoxe qui consiste à soutenir que les intérêts matériels et les intérêts intellectuels se gênent, que les uns ne prospèrent qu'au détriment des autres. A ce compte, les pays les plus pauvres devraient être les plus instruits, les plus moraux. C'est le contraire qui est la vérité. Les faits les plus incontestables le prouvent. En voici qui appartiennent à

l'ordre de choses qui nous occupe. C'est dans le Centre, c'est dans le Midi, dans l'Ouest breton et vendéen que le sol est le plus ingrat, que l'industrie est le moins développée, que la somme de bien-être est le moins considérable, c'est là aussi que nous rencontrons les départements que l'ignorance souille le plus profondément de sa tache noire. Savez-vous quels sont les départements dépourvus des sociétés savantes? — Ce sont les Hautes-Alpes, les Basses-Alpes, la Corse, les Landes, le Lot, la Corrèze, le Cantal, l'Ariége, l'Indre, l'Orne, les Ardennes. La coïncidence géographique devient frappante, si l'on pousse un peu plus loin l'examen, car on s'aperçoit que les quarante-six départements qui ne possèdent qu'une ou deux sociétés appartiennent tous aux nuances sombres sur la carte de l'instruction primaire.

Voici maintenant la contre-épreuve : la Normandie (au sein de laquelle l'Orne fait tache en exception) compte en quatre départements vingt-cinq sociétés. La plus riche, la plus laborieuse de nos provinces, celle où le bien-être est le plus goûté et le plus répandu, est aussi celle qui accorde le plus aux intérêts moraux dont les sociétés sont les organes. Nous ne soutenons pas que ces intérêts se confondent avec ceux que représente la diffusion de l'instruction primaire; nous savons qu'ils se rattachent plus étroitement aux aspirations et aux besoins des classes moyennes, aux productions agricoles ou industrielles de la contrée; mais nous croyons, en fin de compte, qu'il n'y a pas incompatibilité, mais bien solidarité, entre tous les véritables intérêts, de quelque ordre qu'ils soient.

Sur les deux cent trente-cinq sociétés de France, soixante-six ont été reconnues établissements d'utilité publique : preuve des services rendus ou témoignage de la confiance qu'elles sont appelées à en rendre. Il y a longtemps, du reste, que l'administration a compris tout le parti à tirer des sociétés. De tous les ministres qui, depuis quarante années, se sont succédé au département de l'instruction publique, il n'en est pas un qui n'ait tenu à honneur de leur donner des marques de sollicitude. Grâce à cette continuité de vues et d'efforts, l'œuvre commencée par M. Guizot, qui rattacha les sociétés au Comité des travaux historiques, n'a pas été entravée par les agitations politiques.

Les publications des Académies départementales constituent une immense bibliothèque, d'une variété et d'une richesse extrêmes, remplie de documents précieux pour l'histoire de France, pour les arts, l'agriculture ou le commerce. On compte 160 volumes publiés par cinq sociétés du Rhône, 31 volumes par l'Académie de Clermont-Ferrand, 43 volumes par celle d'Arras, 53 volumes par celle de Lille, 58 volumes par celle de Stanislas à Nancy, 74 volumes par celle de Châlons, 45 volumes par la

Société d'agriculture, sciences, belles-lettres, d'Orléans, 50 volumes par celle de Tours, 61 volumes par l'Académie de Bordeaux : plus de 150 volumes par les Académies de Toulouse, sans compter les publications des jeux Floraux, etc. etc.

Académie nationale de Reims. — M. E. Barthélemy en rendant compte au Comité des travaux historiques des tomes XLVII et XLVIII de cette académie, apprécie en ces termes un important traval de M. l'abbé Cerf :

« M. l'abbé Cerf, un des plus laborieux membres de l'Académie, a consacré une bonne étude à l'évangéliaire slave, dit texte du Sacre, qui est conservé à la bibliothèque de Reims. Ce manuscrit, dont la réputation est européenne, et qui a été reproduit en *fac-simile* depuis le commencement de notre siècle, a appartenu jusqu'à la Révolution au chapitre de la cathédrale. C'est un in-4° en parchemin, de 47 feuillets écrits des deux côtés; il est relié en tablettes de bois de chêne recouvertes de maroquin rose foncé. L'inventaire du trésor de la cathédrale, dressé en 1665, nous apprend que ce manuscrit fut donné par le cardinal de Lorraine, la veille de Pâques 1574; couvert d'argent doré avec des pierreries, des reliques, et aux coins les figures d'argent émaillées de l'aigle, de l'homme, du bœuf et du lion. « Ledit livre provient du trésor de Constantinople, et on le tient venir de saint Hiérôme et pèse 6 marcs, 6 onces. » Ses riches ornements disparurent en 1793. Les seize premiers feuillets, écrits d'une écriture étrangère, sur deux colonnes distancées l'une de l'autre. Les têtes de majuscules et de chapitres sont soignées, mais sans élégance, présentant les caractères de l'art byzantin. Les capitales sont épaisses et assez grossièrement tracées à l'encre rouge; tout le reste de l'ouvrage est à l'encre noire. Les autres feuillets, à deux colonnes aussi, ne sont pas réglés; le parchemin en est plus beau; les lettres sont deux fois plus grandes et absolument différentes; les initiales sont ornées de fleurons, de feuillages, de figures humaines quelquefois rehaussées d'or, mais encore sans élégance.

« M. l'abbé Cerf se pose quatre questions que nous allons indiquer avec leurs solutions.

« A quelle nation appartiennent les deux écritures de l'évangéliaire? M. l'abbé Cerf constate que l'origine slave est devenue inattaquable, et l'une des premières preuves qu'on en eut fut que le czar Pierre le Grand, lors de sa visite à Rome, se fit présenter le manuscrit et le put lire couramment.

« Quel est l'idiôme employé dans ce livre, et en quels caractères est-il écrit ? La première partie, écrite en caractères dits *hyrilica*, du nom de saint Cyrille, inventeur de l'alphabet slavon dans le dialecte de l'Eglise slavonne, date du XIe siècle ; la seconde est écrite en caractères *bowkwica*, c'est-à-dire avec les caractères glagolitiques de la Bohême, elle date de la fin du XIVe siècle.

« Origine de l'évangéliaire ? Nous ne rappellerons pas tout ce qui a été imaginé à ce sujet. Nous savons que ce manuscrit appartenait, en 1395, à l'abbaye de Prague, en Bohême, dont un moine, comme il a pris soin de le dire lui-même, a écrit la seconde partie. La première est tracée, paraît-il au moins très-vraisemblablement, de la main de saint Procope. Le manuscrit, après les vicissitudes éprouvées par l'abbaye de cet éminent personnage, entra dans la bibliothèque du roi de Bohême ; Charles VI probablement l'offrit aux moines qu'il établit sur l'emplacement même où avait existé le monastère de Saint-Procope, en 1347. Il est probable ensuite que Ferdinand Ier, roi des Romains, offrit ce précieux manuscrit en don au cardinal de Lorraine, quand celui-ci vint à Inspruck, en 1569, pour conférer, dit l'historien rémois Cocquault, « des controverses de mariage. »

« Quant à l'usage de cet évangéliaire, M. l'abbé Cerf n'admet pas, en dépit de la tradition, qu'il ait servi au serment de nos rois lors de leur sacre. Le savant rémois Pluche dit nettement que de son temps on se servait du livre d'évangiles en caractères d'usage. M. Cerf conclut que, si cela avait lieu au XVIIIe siècle, quand Pluche écrivait, ni Louis XV ni Louis XVI ne durent se servir de ce manuscrit ; mais il explique la tradition par ce fait très-naturel, que, Henri III ayant été sacré à Reims en arrivant de Pologne, il est très-vraisemblable qu'on ait cru devoir lui faire prêter son serment sur cet évangile, écrit dans la langue des peuples qui venaient eux-mêmes de l'élire roi ; le livre devait être doublement agréable au jeune prince, à cause du souvenir et à cause du cardinal de Lorraine, si dévoué au nouveau souverain qui épousait précisément une princesse lorraine au lendemain de son couronnement.

« Telle est l'explication proposée par M. l'abbé Cerf, qui ne se dissimule pas qu'elle ne peut être présentée que comme une simple conjecture. Nous croyons, en effet, que rien ne l'appuie très-sérieusement, et, même au cas où Henri III aurait prêté son serment royal sur ce texte, il est peut-être plus vraisemblable de présumer que cet évangéliaire aurait été tout simplement choisi comme plus particulièrement mystérieux. »

(Revue des Sociétés savantes.)

Société archéologique du Midi de la France. — Nous lisons dans son dernier *Bulletin :*

M. Barry communique à la Société le texte d'une nouvelle inscription inédite, récemment découverte par M. Lozès, dans son domaine d'En-Barsous, à une certaine distance de l'ancienne *civitas* des *Convenæ* (Saint-Bertrand-de-Comminges aujourd'hui).

RVFINO ꝺ SILEX
CONIS ꝺ FIL
RVRINVS ꝺ F ꝺ EX ꝺ TES
TAMENTO

Rufino, Silexconis fil (io), Rurinus f (ilius), ex testamento.

Quoique le correspondant de M. Barry (M. Achille d'Asque, de Tibiran), ne lui ait fourni aucun renseignement sur la date réelle de la découverte et sur le lieu où elle a été faite, il y a plus d'une raison de croire que ce nouveau marbre provient aussi d'une petite vallée qui s'ouvre de l'est à l'ouest, dans le sens de l'axe des Pyrénées, à deux kilomètres de la ville, et qui est connue dans le pays sous le nom populaire de *Combe de Catalans.* C'était dans le fond de cette vallée, longtemps déserte et inculte, que passait, à l'époque romaine, la voie bien connue qui menait de Toulouse à Dax en longeant le pied de la chaîne, à partir de *l'oppidum* des *Convenæ.* Dès l'année 1863, deux inscriptions tumulaires, l'une complète, l'autre mutilée, avaient été découvertes à l'entrée de cette combe, à droite de la route actuelle qui coupe ici transversalement la vallée et le domaine en se dirigeant du côté de Montréjeau. Elles appartenaient, suivant toute apparence, à quelqu'un des édicules funèbres *(monumenta, sepulcreta)* qui bordaient la route au-dessus comme au-dessous de la ville, et M. Barry, en commentant ces deux textes dans un mémoire lu aux conférences de la Sorbonne (1865), en concluait que cette voie funèbre, dont on venait de retrouver quelques jalons assez loin de la ville antique, se prolongeait avec la route qu'elle suivait dans le thalweg de la Combe où l'on avait toute chance de retrouver quelques nouveaux débris des *sepulcreta* qui la bordaient, si les travaux de défrichement étaient repris et poussés dans cette partie du domaine avec l'attention intelligente que M. Lozès y avait apportée jusqu'alors.

Ces conjectures ont été vérifiées il y a trois ou quatre ans par la découverte de nombreuses substructions alignées dans le fond de la combe, et par celle de quatre inscriptions tumulaires dont les dalles de marbre blanc (Saint-Béat), détachées depuis très-longtemps et réunies on ne sait par

qui ni dans quel but, ont été retrouvées les unes au-dessus des autres sur le versant nord de la vallée, à gauche cette fois et à quelque distance de la route actuelle.

Pour s'assurer la primeur de ces documents inédits qu'il essaiera d'interprêter et de commenter plus tard, M. Barry s'est décidé à publier dès aujourd'hui le texte des quatre inscriptions dont il vient de parler, en les accompagnant d'une traduction littérale.

D M
SECVNDO MVNDI ⸸ F
INGENVA ⸸ CALVINI ⸸ F
VXOR

D (is) M (animus) : Secundo, Mundi f (ilio), Ingenua, Calvini filia, uxor.

FVSC ⸸ ESTENC
NIS ⸸ F ⸸ SEVERAE
SILVANI ⸸ F ⸸ VXoR ⸸ FVSCI
NVS ⸸ F ⸸ EXT ⸸ F ⸸ C

Fusco, Estenconis f (ilio) ; Severae, Silvani f (iliae), uxor (i), Fuscinus), f (ilius), ex t (estamento) f (ieri) c (uravit).

V ⸸ SENIVS ⸸ ORCOH
SIBI ET
ΘFAVSTAE ⸸ HAIABI ⸸ F
VXORI
ALBINAE ⸸ F ⸸ ALBINO ⸸ F

V (ivus ou *vivit) Senius, Orcoï* (ou *OrcoH (i) (filius), sibi et* Θ (Θανόντι, *defunctae) Faustae, Haiabi* (ou *Hatabi) f (iliae), uxori, Albinae, f (iliae), Albino, f (ilio).*

Θ ATATccONIS IRICCOnIs F
VRBANVS ATtACCoNis F
SENNACIVS ATTACCoNis
ΞRESFAciEND ⸸ CvRAvit

Θανόντι = *defuncto) Attacconi, Siricconis f (ilio), Urbanus, Attaconis) f (ilius), Sennagius Attaconis, heres, faciend (um) curavit.*

L'intérêt de ces monuments, qui ne sont, comme on le voit, que de simples épitaphes, détachées des tombeaux auxquels elles appartenaient,

consiste en grande partie dans les noms indigènes qui se trouvent ici mêlés à des noms d'apparence romaine et dont quelques-uns comme ceux de *Senius* (gallicè *Seigne* ou *Segne*), *Haiabus* ou *Hatabus*, *Orcoüs* ou *Orchoüs* (gallicè *Orcoe*) paraissent ici pour la première fois. On peut en dire autant des trois noms *Estenso*, *Attacco*, *Siricco*, dont les finales seraient tout aussi bien celtiques que romaines, puisque l'on trouve dans l'idiome aquitain du pied des Pyrénées, un assez grand nombre de noms d'homme ou de femme (*Nescato*, *Vanderesso*, etc.) terminés en *o* et peut-être en *on* comme le nom bien connu de Narbon que les latins traduisaient par Narbo, contrairement à l'orthographe des Grecs qui l'écrivent constamment Νάρβων. Celui de *Silex* nous était connu (comme celui de *Sennagius*), par d'autres marbres inscrits découverts aussi dans la région centrale des Pyrénées ; mais nous le retrouvons ici affublé d'une finale (*Silexco* ou *Silexcon* qui devait modifier, on ne sait dans quel sens, ce radical incompris lui-même.

Quant à l'âge de ces monuments, M. Barry est tenté de croire, en dépit de différences assez tranchées parfois de travail et de gravure, qu'ils appartiennent tous au second, et peut-être même au troisième siècle de notre ère, comme le milliaire daté des deux Philippes, dont les caractères lourds, allongés et indécis, rappellent, à plus d'un égard, ceux du *titulus* d'Attacco. Celui de *Secundus*, le plus correct et le plus soigné de tous, avec celui de *Rufinus*, *Silexconis filius*, ne remonterait pas lui-même au-delà de cette époque, où la tête de la voie funèbre atteignait déjà, en aval de la ville, l'entrée de la combe des Catalans, qu'elle aurait à son tour traversée et peuplée en moins d'un siècle, si ces inductions ne sont point trop précises.

Société d'archéologie Lorraine. — M. Arthur Benoît publie les notes suivantes sur l'Iconographie lorraine, sur saint Goëric, évêque de Metz, et les chanoinesses d'Épinal :

« D'après le P. Benoît Picart[1], « le chapitre ou abbaye des Dames d'Épinal » reconnaissait pour patron et fondateur saint Gouery, Gœury, Gœry, Goëric, riche seigneur d'Aquitaine, successeur de saint Arnould sur le siége épiscopal de Metz, qu'il occupa dix-huit ans (629-647). Son corps fut déposé dans l'abbaye Saint-Symphorien hors Metz, et, vers 970, un de ses successeurs, Thierry Ier, qui passe également pour un des fondateurs du monastère d'Épinal, y fit transporter ses restes, en laissant toutefois son chef à Saint-Symphorien.

[1] *Pouillé du diocèse de Toul*, t. II, p. 127.

« A Épinal, le grand autel du chœur [1], où les religieuses faisaient l'office, fut placé sous l'invocation du saint prélat messin. Après l'élection de chaque abbesse, les religieuses venaient recevoir en grande cérémonie leur nouvelle supérieure à l'entrée du chœur, et la conduisaient faire sa prière à l'autel Saint-Goëric, puis l'abbesse prenait possession de sa stalle.

« Le plus ancien dessin représentant saint Goëric se trouve dans un magnifique manuscrit intitulé : *Evangelium secundum Marcum*, écrit dans le cours du XIe siècle sur velin pourpre in-folio. Cet Evangéliaire était jadis la propriété des chanoinesses de l'insigne « chapitre saint Gœury d'Épinal ». Feu M. le comte de Ludre a eu la générosité, il y a près de trente ans, d'en faire don à la bibliothèque de cette ville, où il se trouve actuellement.

« En tête du volume, recouvert en vermeil, on trouve deux miniatures remontant au XVe siècle : l'une représente saint Marc, l'autre saint Goëric, « un des patrons d'Épinal ». Voici la description qu'en donne M. Michelant, chargé par M. le Ministre de l'Instruction publique de dresser le catalogue des manuscrits de cette bibliothèque : « Il est nimbé d'or, recevant la mitre d'un ange et entouré de ses deux filles, sainte Victorine et sainte Précie [2] ; un personnage vêtu de bleu avec aumusse l'implore également. On lit au-dessous : S. GOERICVS REX en or sur fond bleu et une invocation en cursive gothique.

» Au bas, à droite, un petit écusson écartelé de France et de Castille (?) ; à gauche celui du chapitre, de sable à la croix d'argent accostée en chef du soleil et de la lune. »

« Ces armoiries diffèrent trop de celles données par l'Armorial de 1696, dont une copie manuscrite existe à la bibliothèque de la ville de Metz, pour que je ne cite pas ces dernières : « d'azur à une figure de saint Goëry représenté de front jusqu'aux cuisses et mouvant de la pointe de l'écu, la tête entourée d'un cercle de lumières, le corps armé, tenant de la main droite un livre posé sur son estomac, et de la gauche une draperie qui le couvre jusqu'à la ceinture, le tout d'or et la cuirasse chargée en haut de trois croisettes d'argent ; l'écu bordé de gueules avec ces mots S. GODVARTVS SANTI GOERIGI D. G. (*sic*) écrits en lettres capitales d'argent ».

« Suivant Dom Calmet [3], les chanoinesses d'Épinal furent les premières

[1] Le curé faisait l'office à l'autel de saint Maurice, patron de la paroisse.

[2] Quelques hagiographes ne parlent pas des deux filles de saint Goëric. Dom Calmet prétend que le monastère d'Epinal fut fondé pour leur servir de refuge.

[3] *Hist. de Lorraine*, 1re édit., t. I, col. XCVI. — Une notice sur Mme de Lenon-

en Lorraine qui eurent le droit de porter une décoration chapitrale. L'abbesse Charlotte de Lenoncourt (1645-1698) fit approuver par la cour de Rome l'établissement d'une espèce d'ordre de chevalerie qu'elle crut devoir créer pour son noble monastère. On ignore complétement ce que pouvait être cet ordre de chevalerie. Dans tous les cas, l'insigne qui le distinguait serait peut-être la croix chapitrale dont le musée d'Épinal conserve un exemplaire, celui de la baronne Louise-Benoît de Bœcklin de Mœrbourg, dame originaire d'Alsace (1788), et dont la description se trouve dans le remarquable *Mémoire sur les décorations des chapitres de Lorraine*[1], par feu M. Aug. Digot. Le savant historien déclare cette décoration faite sans goût et d'une médiocre exécution artistique ; elle consiste en une croix étoilée à huit pointes en or, dont le médaillon central offre en droit la sainte Vierge en pied tenant d'une main le divin enfant, et de l'autre un sceptre, et au revers saint Goëric, également en pied, avec ses habits pontificaux et la mitre, tenant, contrairement à l'usage, la crosse de la main droite. »

« Ce qui pourrait faire supposer que cette décoration peut remonter à l'époque de l'abbesse de Lenoncourt, c'est que Piganiol de la Force en parle longuement dès 1754 dans sa *Description de la France*[2].

« Les chanoinesses d'Épinal sont habillées au chœur, dit-il, d'un très-grand manteau noir qui a une queue très-longue et est bordée d'une fourrure blanche. Elles ont sur la tête une bande de toile large de deux pouces sur laquelle il y a un petit ruban noir. Elles attachent cette bande de toile sur le haut de leur bonnet, l'appellent un *mari*[3], ne le quittent point, le portent à la ville, ainsi qu'au chœur ».

court a paru dans les *Mémoires de la Société d'émulation des Vosges*, 1858, p. 337. — SABOVRIN DE NANTON, *Notice sur les chanoinesses d'Épinal*, 1858, p. 7.

[1] *Mémoires de la Société d'archéologie*, 1864, p. 30 ; il suppose la décoration octroyée de 1774 à 1780.

[2] T. XIII, p. 504.

[3] Les chanoinesses d'Epinal appelaient familièrement le *mari* un ruban noir qui était un des attributs distinctifs des chapitres de dames en Lorraine. Le décoiffement ou l'enlèvement du *mari* était la peine la plus sévère que l'on pût infliger à une chanoinesse. C'était une espèce de mort civile, la radiation du chapitre. D'après les statuts de Remiremont, la chanoinesse était alors considérée comme morte, et sa nièce de prébende lui succédait. C'est ce qui arriva en 1711 à une chanoinesse fugitive, originaire des bords du lac de Constance, et que la sollicitude de la cour de France sauva de la peine capitale que voulait lui infliger le Conseil souverain d'Alsace. (V. E. DE NEVREMAND, *Petite Gazette d'Alsace*, t. II, p. 1.)

Lorsqu'elles vont au chœur, elles portent une coiffe noire qu'elles nouent sous le menton. Elles portent sur leur habit, de droite à gauche, un ruban aussi large que celui des chevaliers du Saint-Esprit, dans lequel on passe une croix d'or, faite comme celle des chevaliers de Malte, de l'autre côté de laquelle est la figure de saint Gouery, duc d'Aquitaine, leur patron, et de l'autre l'image de la Vierge. L'anneau de cette croix est passé dans le cordon bleu, et elles l'arrêtent de manière qu'elle leur reste à peu près à l'endroit du cœur. Quand elles vont dans la ville ou qu'elles restent chez elles, elles ne portent point ce grand cordon, qui leur est incommode, elles attachent seulement cette croix à un petit ruban bleu sur leur habit. Elles portent au chœur, sur le bras gauche, une aumusse très-ample, qui va jusqu'au bas de la robe. Elles ont sur leur habillement ordinaire un scapulaire de toile empesé, sur lequel il y a une gaze noire ; le scapulaire est large d'environ quatre pouces ; il se trouve au-dessous de leur menton et opère l'effet d'une guimpe. Les coiffes noires que portent les chanoinesses d'Epinal sont beaucoup plus grandes que celles que portent les autres chanoinesses. Elles ne les lient point sous le menton et laissent pendre deux bouts par derrière. »

Saint Goëric n'est pas oublié dans la splendide galerie des évêques de la cathédrale de Metz, œuvre du peintre-verrier Valentin Bouch, qui travaillait vers 1526. Voici comme M. E. Bégin décrit le saint évêque [1] :

« 4° Figure vue de profil, nimbée d'or, mitre d'argent avec incrustation d'or et de pierreries, crosse d'or avec écharpe blanche, chape verte galonnée d'or, robe ou soutane blanche, mains gantées en couleur violette et tenant une couronne d'or ; au bas : S. GOERICVS. »

Enfin, le graveur Hans Burgmayer, dans la suite des *Saints de la famille de l'empereur Maximilien Ier*, gravure sur bois in-folio, faite vers l'an 1516, a représenté saint Goëric ou Gury « debout, regardant un ange qui lui présente un voile sur lequel sont représentés deux yeux ; » allusion au miracle du recouvrement de la vue que le fondateur d'Épinal obtint par les prières de saint Arnould. *Dict. d'Iconographie*, par A. Guenebault, col. 254, coll. Migne, 1851.)

Un souvenir de la charité de saint Goëric, dont la fête se célèbre le 19 septembre, existait encore à Epinal avant la Révolution. L'abbesse avait le patronat d'un petit hôpital, dit de saint Gœury, où l'on recevait les malades et les pauvres pèlerins.

[1] *Hist. de la cathédrale de Metz*, t. I, p. 294.

Société archéologique du Limousin. — On nous écrit de Limoges :

La Société archéologique et historique du Limousin s'est réunie à la fin du mois de février, pour procéder au renouvellement de son bureau.

Elle a nommé comme président, en remplacement de M. Dubébat, aujourd'hui conseiller à la Cour de Toulouse, M. l'abbé Arbellot, curé-archiprêtre de Rochechouard. Ce choix, qui était prévu, est de nature à satisfaire tout le monde. M. l'abbé Arbellot est un des hommes qui ont fait faire le plus de progrès à la science archéologique dans le Limousin, et connaissant le mieux cette province : continuateur de l'œuvre de l'abbé Texier, avec le même dévouement et la même ardeur patiente, il n'est guère de souvenirs qu'il n'ait interrogés, de documents et d'archives qu'il n'ait déchiffrés et fouillés, de monuments et vestiges qu'il n'ait étudiés et approfondis, pour faire revivre le passé de notre pays dans des notices ou des monographies pleines d'érudition et d'intérêt.

L'histoire du passé ! Voilà une étude dont on ne se soucie guère en général ! Comment d'ailleurs pourrait-on y songer, quand le temps manque pour connaître le présent ? Aussi bien n'est-il pas rare de trouver des gens qui, tout entiers à ce présent, s'étonnent de voir quelques hommes passer leur existence à lire des inscriptions ou des parchemins, à disserter sur des questions mortes ou sur des dates et des origines incertaines.

Ils sont bien près, ces gens-là, de traiter d'inutiles et d'oisives, toutes ces investigations ; pour peu, ils les trouveraient ridicules.

Pour nous, en admettant même que les archéologues aient leurs petites exagérations — comme tous les savants, — et qu'ils soient passibles d'erreurs — *errare humanum est,* — notre sentiment est qu'ils rendent des services signalés à l'histoire et à la société.

Ce sont eux qui reconstruisent, pierre par pierre, en quelque sorte, l'édifice des siècles écoulés, de ces siècles qu'on avait cru un moment si bien éteints et si bien oubliés, que pour beaucoup l'humanité semblait ne dater que d'hier ; ce sont eux qui nous révèlent les hommes et les choses d'autrefois avec leur véritable aspect, dissipant les préjugés, faisant justice des calomnies, et nous inspirant parfois une sincère admiration pour les mœurs, les institutions, les sages libertés, les vertus et les grandeurs d'un autre âge, qui est trop critiqué parce qu'il est trop méconnu.

Tel est le rôle des sociétés archéologiques et celui de la société du Limousin, en particulier.

S'il fallait, au surplus, défendre cette dernière, à laquelle personne n'a le mauvais goût de faire un procès, on remarquerait que dans notre ville où la vie littéraire n'est pas très-active et qui ne possède point de facultés officielles ni d'académie libre, une société de ce genre est le rendez-vous

naturel de tous ceux qui aiment les spéculations désintéressées de l'esprit; et ce serait une erreur de croire que dans un tel milieu tout s'y réduise à des discussions arides et sèches sur des points spéciaux d'archéologie, et que la forme n'y soit point en grand honneur.

Les vives et attrayantes biographies de M. Dubébat, vrais morceaux littéraires, ne datent que d'hier et trouvent leur place à côté des savantes notices de M. Lecler, des piquants entretiens de M. Arbellot et des études historiques de M. Louis Guibert, où les qualités de style ne le cèdent jamais à celles du fond.

La Société historique et archéologique du Limousin a d'autres mérites encore à nos yeux. Si les musées de la ville ne lui doivent pas, à proprement parler, leurs fondations, c'est par elle du moins qu'ils se sont agrandis et développés ; c'est elle qui, lentement et laborieusement, avec une véritable générosité, a formé quelques-unes de ces collections sur lesquelles elle ne revendique qu'un droit de contrôle.

Le médailler, aujourd'hui très-complet, lui doit la plupart de ses richesses. Elle eut enfin l'honneur de présider à la naissance du musée céramique et de seconder de tout son pouvoir les hommes intelligents et zélés, tous lui appartenant du reste comme ses membres, qui ont su faire en quelques années de ce musée trop longtemps négligé, l'importante et très-belle collection que l'on connaît.

Académie d'archéologie de Belgique. — Le classement qui s'exécute aux archives du royaume des papiers de l'ancien Conseil souverain de Brabant, vient de faire faire une découverte qui intéresse l'histoire de l'art et de l'archéologie : on a trouvé, mêlés à des pièces de procédure, deux dessins à l'encre de Chine, représentant des verrières de la chapelle du Saint-Sacrement dans l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles ; le premier mesurant en hauteur 1m. 03, en largeur 29 centimètres ; le second 91 et 31 1/2 centimètres.

Ces dessins sont du XVIIe siècle, comme le démontrent les filigranes dont le papier est marqué, les caractères des inscriptions et mieux encore la manière du dessinateur.

Le plus grand se rapporte à la première verrière de ladite chapelle. Cette verrière, présent du roi de Portugal Jean III et de sa femme Catherine d'Autriche, sœur de Charles-Quint, fut exécutée en 1542 par Jean Haeck, d'après les dessins de Michel van Coxyen (*Histoire de Bruxelles*, par Henne et Wauters, tome III, p. 205). Un portail du style de la Renaissance y est figuré. Cette grande construction, dont les détails sont extrêmement riches, est divisée en deux parties. Dans le compartiment

supérieur se trouvent quatre figures : 1° Jonathas remettant à Jean de Louvain 60 moutons d'or, prix du sacrilége commis par ce personnage. 2° Jonathas emportant le calice avec les hosties, tandis que Jean de Louvain s'éloigne à droite. Au compartiment inférieur sont à genoux devant un prie-Dieu, et à droite, Jean III, roi de Portugal, accompagné de saint Jean-Baptiste, et sa femme Catherine d'Autriche, accompagnée de sainte Catherine. Le roi et la reine sont en grand costume.

Le second dessin représente la verrière donnée par Charles V en la même année. Comme le précédent, il figure un grand portique du style de la Renaissance, divisé en deux compartiments superposés. Le plus élevé est couronné d'un entablement, sur la corniche duquel sont assis deux hommes au naturel, l'un à gauche, l'autre à droite.

Au compartiment supérieur sont représentés six Juifs, dont quatre poignardant les hosties répandues sur une table, pendant que deux de leurs coreligionnaires tombent renversés à terre. Au bas sont placés, sous un dais et à genoux devant un prie-Dieu, Charles V et sa femme Isabelle de Portugal, se regardant de face. L'empereur est accompagné de son saint patron Charlemagne ; derrière la princesse se trouve sainte Élisabeth. Les deux dessins étaient dans un assez mauvais état ; ils ont été restaurés avec soin et encadrés. Ils sont placés aux archives du royaume, dans le corridor qui conduit à la salle du public.

Société des Antiquaires de Picardie. — Dans sa séance du 16 février, cette Société avait voté la proposition suivante :

« La Société des Antiquaires de Picardie, émue de la décision prise par le Conseil municipal, le 8 de ce mois, laquelle a pour objet de faire disparaître certains emblèmes et inscriptions qui décorent le musée qu'elle a édifié ; et considérant que le respect de l'histoire et de l'art ne permettent pas que les monuments publics soient retouchés et altérés dans leur ornementation et leurs caractères primitifs à chaque changement de régime politique ; exprime le vœu que le Conseil municipal, mieux éclairé, rapporte cette décision. Copie de la présente délibération sera envoyée au Conseil municipal. »

Malgré ce vœu et les protestations du bon sens public, le Conseil municipal d'Amiens a accompli les actes de vandalisme qu'il projetait.

J. C.

BIBLIOGRAPHIE

LES ÉTUDES PRÉHISTORIQUES ET LA LIBRE PENSÉE DEVANT LA SCIENCE ; *Réponse à M. G. de Mortillet*, par F. CHABAS, Correspondant de l'Institut : in-8°, 55 p., Paris et Châlon-sur-Saône, 1875.

Nous avons appris à nos lecteurs, sous forme épisodique (n° de février 1875, p. 170), comment une *Revue* publiée à Toulouse avait, de sa propre autorité, supprimé un livre de M. Chabas, et, tout en signalant ce fait qui nous avait paru plus qu'étrange, nous nous sommes abstenu de mettre en scène aucune personnalité.

Aujourd'hui, les masques sont tombés ; la *Revue d'anthropologie* daigne enfin rendre un état civil aux *Études sur l'antiquité historique ;* on connaît les noms des belligérants, et la lutte se trouve engagée entre MM. Chabas, le R. P. de Valroger, B. Pozzi, dans un camp ; M. G. de Mortillet dans l'autre.

La critique de M. de Mortillet est vive, acerbe même, disent ses adversaires ; la riposte n'a pas été longue à venir. Si nous ignorons l'attitude prise par M. Pozzi, le R. P. de Valroger a adressé à la *Revue des questions historiques* (n° d'avril 1875, p. 574) une lettre où l'inébranlable fermeté des principes s'allie à la modération du style : quant à M. Chabas, il a répondu par une brochure que nous tenons à mettre en lumière.

Un savant, très-jeune sans doute et passablement hautain, nous a signifié — par voie indirecte, il est vrai — que nous n'entendions rien au débat. Soit, nous acceptons de bonne grâce le brevet d'incompétence que nous octroie si dédaigneusement une autorité adolescente, et nous voulons rester, s'il est possible, à l'écart du terrain scientifique. Mais M. Chabas croit qu'Adam est le père de l'humanité, et non *le premier des Juifs ;* que l'apparition de l'homme sur la terre ne remonte pas aussi haut qu'il convient à l'école matérialiste de l'affirmer ; que les étages géologiques du

globe, non plus que les *lois de la paléontologie*, ne sont pas encore déterminés par un arrêt sans appel. Or, ces idées sont aussi les nôtres et nous regardons comme un devoir de propager les écrits où on les expose.

Ajoutons qu'un profond savoir vient en aide à l'esprit éminemment religieux de M. Chabas qui, au service de son immense érudition, met en outre un remarquable talent de polémiste. Les coups qu'on lui porte, il sait les rendre avec usure, et les traits acérés qu'il décoche au besoin font une agréable diversion aux arguments sérieux de sa thèse. C. L.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

AMADOR DE LOS RIOS (Rodr.). Inscripciones arabes de Sevilla. Precedidas de una carta prologo del Ilmo. Sr. D. Jose Amador de los Rios. In-4°, 270 p. et 9 grav. Madrid, Murillo. 6 fr.

ARCHITECTURE de la Renaissance. Le Château de Blois, ensembles et détails, sculpture ornementale, décorations peintes, cheminées, tentures, plafonds, carrelages (extérieur et intérieur). Texte historique et descriptif. 1 et 2. In-folio, 8 pl. Paris, Ducher. — L'ouvrage formera un vol. publié en trois fascicules, comprenant 60 pl. dont 12 en chromolithogr. (comptant pour 24) et 25 photographies imprimées par un nouveau procédé qui les rend inaltérables. L'ouvrage complet, 180 fr.

BILLING (Archibald) The Science of Gems, Jewels, Coins, and Medals, Ancient and Modern. New ed., revised and corrected. Gr. in-8°, 230 p. London, Daldy et Isbister. 26 fr. 25.

BULLETTINO di Archeologia cristiana. (T. VI, n° 1.) — Scoperte nel cimitero di Domitilla. — Sul sepolcro di S. Petronilla. — Il sepolcro di Veneranda. — Sepolcri dei Flavii cristiani (pl.).

CARRIERE (Prof. Dr Mor). Atlas der Plastik u. Malerei. 30 Taf. in Stahlst. nebst erlaut. Texte. [Aus : « Bilder-Atlas. 2. Aufl. »] In-fol., 18 p. Leipzig, Brockhaus. 10 fr.

CARTIER (E.). Etude sur l'art chrétien. Gr. in-8°, XIII-99 p. et 8 pl. Paris, Firmin Didot. 5 fr.

CAVALIER (Avv. Michele). Il Museo Cavaleri e il Municipio di Milano. In-4°, 656 p. Milano, stab. tip. Civelli.

CHARENCEY (de). Les Animaux de la vision d'Ezéchiel et la symbolique chaldéenne, par M. H. de Charencey, membre correspondant de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Caen. In-8°, 25 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel. (Extr. des *Mémoires* de l'Acad. de Caen.)

COMPTES-RENDUS de la Société française de numismatique et d'archéologie. T. IV. Année 1873. Gr. in-8°, XVIII-346 p. Paris, 58, rue de l'Université. 12 fr.

CONGRÈS archéologique de France. (XLe session.) Séances générales tenues à Châteauroux en 1873 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. In-8°, LXII-731 p. et gr. Paris, Derache. 10 fr.

COTTEAU. Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques. Session de Stockholm ; par M. G. Cotteau, président de la Société zoologique de France. In-8°, 66 p. Auxerre, imp. Perriquet.

CRUZADA VILLA-AMIL. Rubens diplomatico espanol. Las viajes a Espana

y noticia de sus cuadros, segun los inventarios de las Casas de Austria y de Borbon. In-8°, 386 p. Madrid, 1874, Murillo. 3 fr.

CURTI (Avv. Pier Ambrogio). Pompei e le sue rovine. 3 vol. in-16, 392, 420 et 436 p. et fig. Milano, 1873-74, Sanvito. 18 fr.

DESJARDINS. Rome. Le Mont Palatin, par T. Desjardins, architecte, membre de plusieurs académies. In-8°, 23 p. Lyon, imp. Riotor.

EXCURSIONS archéologiques dans les environs de Compiègne. In-8°, 87 p. Compiègne, imp. Edler.

FIORELLI (Gius). Descrizione di Pompei. In-16, 462 p. et 1 carte. Napoli, tip. Italiana.

FLEURY. Inventaire sommaire des sceaux originaux des Archives de la Haute-Marne ; par M. P. de Fleury, archiviste de Loir-et-Cher. In-8°, 23 p. Paris, Dumoulin.

GEVAERT (Fr. Aug.). Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. T. Ier. Gr. in-8°, 450 p. et planches. Gand, A. Hoste.

GRUYER (F.-A.). Les Œuvres d'art de la Renaissance italienne au temple de Saint-Jean (baptistère de Florence). In-8°, XII-293 p. et 3 pl. Paris, Loones. 10 fr.

GUÉRIN. Description géographique, historique et archéologique de la Palestine, accompagnée de cartes détaillées ; par M. V. Guérin, membre de la Société de géographie de Paris, chargé d'une mission scientifique. Seconde partie. Samarie. 2 vol. gr. in-8°, 915 p. et 5 pl. Paris, Challemel aîné. 20 fr.

HIGNARD. Les Peintures antiques relatives au mythe de Paphné, d'après M. Wolfgang Helbig, par M. Hignard, professeur de littérature ancienne à la faculté des lettres de Lyon. In-8°, 20 p. Lyon, imp. Riotor.

HOUZÉ DE L'AULNOIT (A.). avoc. Notice sur un tableau de Van Dyck appartenant aux hospices de Lille. In-4°, 8 p. Lille, imp. Lefebvre-Ducrocq.

HUCHER. Jubé du cardinal Philippe de Luxembourg, à la cathédrale du Mans, décrit d'après un dessin d'architecte du temps et des documents inédits, et reproduit en fac-simile, par Eugène Hucher, président de la commission d'archéologie de la Société d'agriculture, etc., de la Sarthe. In-folio à 3 col., 6 p. et 8 pl. Le Mans, Monnoyer.

PEIGNÉ-DELACOURT. Topographie archéologique des cantons de la France, par M. Peigné-Delacourt, membre correspondant de la Société des antiquaires de France, etc. Département de l'Oise. Arrondissement de Compiègne. Canton de Ribécourt. In-8°, x-123 p., 3 cartes et 37 vignettes. Noyon, imp. Andrieux.

POUY. La mort tragique, à Chantilly, du célèbre cuisinier Watel ou Vatel, d'après Mme de Sévigné (1671). Amiens, 1874, in-8°.

MÉNARD. Histoire des beaux-arts, illustrée de 414 gravures représentant les chefs-d'œuvre de l'art à toutes les époques, par René Ménard, rédacteur en chef de la *Gazette des beaux-arts*. In-4°, 2 col., 516 p. Paris, lib. de l'*Echo de la Sorbonne*. 10 fr.

MÉNARD (Louis et René). Musée de peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe, dessiné et gravé à l'eau-forte par Réveil, avec des notices descriptives, critiques et historiques. Texte. Vol. I à VIII et X. Gr. in-18, 720 p. Paris, Ve A. Morel. 120 fr.

MOREL (J.-P.) et GANTIER (Ant.). Voie romaine *ab Aquis Tarbellicis* et routes qui venaient s'y souder. In-4°, 65 p. Saint-Gaudens, Abadie. (Extr. du *Journal de Saint-Gaudens.)*

MOWAT (R). Notice de quelques ins-

criptions grecques observées dans diverses collections. In-8°, 38 p. et pl. Paris, Franck. 2 fr. (Ext. du t. IX des *Mém. de la Soc. archéol. d'Ille-et-Vilaine.)*

MULLER (l'abbé Eug.). Antiphonaire du Mont-Renaud. In-8°, 61 p. et 2 pl. Noyon, imp. Andrieux. (Ext. du *Bulletin* du Comité archéol. de Noyon.)

MYERS (P.-V.-N.). Remains of Lost Empires : Sketches of the Ruins of Palmyra, Nineveh, Babylon and Persepolis. With some Notes on India and the Cashmerian Himalayas. In-8°, 522 p. et fig. London, Low. 20 fr.

OVERBECK (J.). Pompeji in seinen Gebauden, Alterthümern u. Kunstwerken f. Kunstu. Alterthumsfreunde dargestellt. 3., abermals durchgearb. u. verm. Aufl. Mit 26 grosseren, zum Theil farb. Ansichten (in Holzschn. u. Lith.) u. 315 Holzschn. im Texte sowie e. grossen (lith.) Plane. In-8°. XVI-580 p. Leipzig, Engelmann. 25 fr.

PETROZ (P.). L'Art et la Critique en France. In-18 jésus, VI-345 p. Paris, Germer Baillière. 3 fr. 50.

REVUE ARCHÉOLOGIQUE. — *Avril.* — Vivien de Saint-Martin : L'Ilion d'Homère, l'Ilium des Romains (fin). — G. Schlumberger : Numismatique des croisades. — E. Le Blant : Tablaï égyptiennes à inscriptions grecques (suite). — A. Bertrand : Le Casque de Berru. — E. Miller : Poëmes vulgaires de Théodore Prodrome (fin). — Bulletin de l'Académie des inscriptions. — Nouvelles et correspondance. — Bibliographie. — 2 pl.

SCHNEIDER (Oberrichter Dr A.). Beitrage zur Kenntniss der romischen Personennamen. Gr. in-8°, XIII-85 p. Zürich, Orell, Füssli et Co. 3 fr.

SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE. — *Mémoires,* t. X, 4e livr. — Robert le Fort, sa famille et son origine, par M. Louis Rioult de Neuville. — Le château d'Oiron (Deux-Sèvres), par M. l'abbé M.-B. Carrière. — Notice historique sur le lieu de Galan, par M. E. Pessemesse. — Une table d'autel de l'église Saint-Sernin, par M. Caussé. — Petites villes fortifiées du Moyen-Age dans le Toulousain, par M. A. du Bourg, etc.

J. C.

CHRONIQUE

Nécrologie. — Nous avons le regret de consigner ici la mort de deux de nos amis et collaborateurs, M. l'abbé Cochet et M. Ernest Breton.

L'abbé J.-B. Désiré Cochet, chevalier de la légion d'honneur, officier d'académie, correspondant de l'Institut, membre du Comité des travaux historiques, directeur du musée des antiquités de la Seine-Inférieure, inspecteur des monuments historiques et des monuments religieux du diocèse de Rouen, membre d'un grand nombre de Sociétés savantes françaises et étrangères, est décédé à Rouen, le 1er juin, dans sa soixante-quatorzième année. On peut dire qu'il a été le fondateur de l'archéologie sépulcrale; ses recherches et ses découvertes ont été consignées dans de nombreux ouvrages et principalement dans les trois qui portent pour titres : *Le tombeau de Chilpéric. — La Normandie souterraine. — Sépultures gauloises, romaines, francques et normandes.* L'abbé Cochet, membre très-actif de la Commission départementale des antiquités, a publié un nombre considérable d'écrits sur l'histoire, les monuments et les antiquités de la Seine-Inférieure. Notre savant et regretté confrère passait rarement une année sans nous adresser quelque intéressante communication.

M. Ernest Breton, membre de la Société des antiquaires de France, chevalier de la légion d'honneur et de plusieurs ordres étrangers, est mort à Paris le 29 mai dans sa soixante-troisième année. Parmi ses plus importants ouvrages, nous citerons : *Introduction à l'histoire de France*, 1838, in-folio. — *Monuments de tous les peuples*, ouvrage traduit en plusieurs langues. — *Pompeia. — Athènes.* M. Ernest Breton a pris une part fort active aux travaux de l'*Institut historique* (aujourd'hui Société des sciences historiques), dont il a été plusieurs fois le président. Nous avons publié de lui dans cette *Revue*, plusieurs monographies d'importants monuments de France, d'Italie, d'Allemagne et d'Espagne. M. Ernest Breton dessinait très habilement sur bois et pouvait illustrer ses propres ouvrages; c'est à son amitié que nous devons le plus grand nombre des gravures de notre *Manuel d'archéologie.*

Payons aussi un tribut de regrets à la mémoire de M. Ch. Rohault de Fleury. Nous croyons savoir que cet éminent archéologue laisse à peu près achevée une *Iconographie de la sainte Vierge.*

Rome. — Depuis plus d'une année des ouvriers plombiers renouvellent la couverture de plomb du Dôme de St-Pierre. Le Dôme proprement dit est à peu près recouvert : on en est arrivé à la pyramide qui surmonte la lanterne et supporte la boule. Cette pyramide est maintenant toute blanche.

Les restaurations sont étendues aussi aux grandes statues de pierre qui couronnent la façade. Le temps les avait noircies, on les gratte un peu pour leur rendre la couleur naturelle de la pierre.

Pompéï. — On a découvert récemment à Pompéï un tableau que l'on estime le plus remarquable de ceux qu'on en a extraits jusqu'ici ; il représente Laocoon d'après la description de Virgile. Le taureau du sacrifice y est. Le bon état dans lequel les couleurs se sont conservées fait espérer que ce tableau pourra être transporté au Musée de Naples.

Venise. — C'est un fait connu que les six grands tableaux à l'huile de Rubens, avec épisode des derniers jours de Decius Mus, de la Galerie princière de Lichtenstein, à Vienne, était destinés à servir de modèles pour des Gobelins. Le paysagiste allemand, Charles Reichardt, qui réside à Venise, vient de découvrir dans cette ville ces Gobelins et les a acquis pour le prince Solms, un neveu de la princesse Lichtenstein.

(*Journal des beaux-arts.*)

Statue de saint Jean découverte à Pise. — On a retrouvé dernièrement une superbe statue en marbre représentant un saint Jean à l'âge d'environ quatorze ans, que les connaisseurs prétendent être une œuvre de Michel-Ange. Cette statue se trouve actuellement à Pise. On l'avait prise d'abord pour une composition de Donatello.

Cette statue est l'objet de grands débats dans le monde artistique de Rome. Elle a un mètre 35 centimètres de hauteur ; le Saint porte sur la jambe gauche ; la main du même côté presse un rayon de miel et la droite tient une corne qu'il porte à ses lèvres ; une peau d'agneau placée en bandoulière, de gauche à droite, lui couvre une partie du dos. Le propriétaire de cette statue en marbre est M. Rossel-Mimi-Gualandi, de Pise, qui a invité tous les artistes de Rome à donner leur avis sur l'attribution qu'il croit pouvoir en faire à Michel-Ange. L'œuvre est de tout point remarquable et peut fort bien être d'un si grand maître ; toutefois on n'y sent pas la vigueur que l'artiste florentin donnait ordinairement à ses conceptions ; il faudrait attribuer cette particularité à l'âge qu'avait Michel-Ange lorsqu'il fit ce saint Jean. Suivant Vasari, — car Vasari en parle en

termes exprès, — il n'avait guère alors que vingt et un ans. Voici ce qu'on lit, à ce sujet, dans cet auteur :

« Mais Michel-Ange, reconnaissant qu'il perdait son temps (à Bologne, où il avait été très-amicalement reçu par Francesco Aldovrandi), s'en retourna volontiers à Florence; il fit, pour Lorenzo di Pies Francesco, de Medici, un petit saint Jean en marbre; puis s'attaquant à un autre bloc, se mit à sculpter un Cupidon endormi, etc. »

On voit que ce saint Jean a son acte de naissance; c'est une véritable découverte, car il était jusqu'à présent à peu près ignoré, et l'attribution à Donatello ne faisait que fourvoyer dans leurs appréciations les rares connaisseurs qui l'avaient pu voir.

(Extrait de la correspondance italienne du *Moniteur Universel.*)

Encouragement à la peinture chrétienne. (*Concours avec prix pour* 1875). — 1. Un concours avec prix est ouvert pour un tableau à l'huile sur toile, de 45 centimètres de largeur, sur 60 de haut, représentant St-Joseph (demi-figure) avec l'Enfant Jésus.

2. Les tableaux des concurrents doivent être rendus, au plus tard, le 10 novembre prochain, francs de port, à l'adresse suivante : *A M. le président de la Société d'encouragement de peinture chrétienne, Grande rue*, 209, *à Bologne.*

3. Tout tableau devra porter, au revers, une devise en caractères bien lisibles, et être accompagné des noms, prénoms et domicile du peintre concurrent, écrits lisiblement dans une lettre fermée et cachetée, portant à l'extérieure la même devise que celle inscrite derrière le tableau.

Les lettres ne seront ouvertes qu'après la décision qui décernera le prix.

4. Un jury d'artistes distingués convoqués à cet effet prononcera avec rapport écrit, sur celui des tableaux qui méritera le prix.

5. Le prix consiste en une médaille d'or, grand module, mille francs en or et 12 copies oléographiques du tableau primé, à remettre dès que la reproduction en sera faite.

6. Le tableau primé reste la propriété de la Société d'encouragement pour la peinture chrétienne.

7. Les concurrents pourront ajouter à leur lettre, une note indiquant le prix qu'ils demanderaient de leur tableau dans le cas prévu par l'article suivant.

8. Tous les tableaux autres que celui primé, seront exposés publiquement, pour en faciliter la vente au profit des peintres s'ils le désirent.

9. Après cette exposition, les tableaux non vendus seront renvoyés à leurs auteurs, à l'adresse indiquée dans leur lettre.

10. Tout concurrent peut envoyer plusieurs tableaux sur le même sujet, mais chacun de ces tableaux devra porter une devise particulière et être accompagné de la lettre correspondante, cachetée conformément à l'article 3.

Le musée national polonais en Suisse. — La direction du Musée national polonais, au château de Rapperswyl, en Suisse, vient de publier son *cinquième compte-rendu annuel*, qui témoigne de son rapide développement. Il est devenu l'un des plus riches en documents et souvenirs historiques, et il doit ce progrès extraordinaire aux dons nombreux qui ne cessent d'affluer de divers pays et aux acquisitions de riches collections historiques. On y trouve *cent vingt* grands volumes contenant un très-grand nombre d'actes et de documents. Parmi les manuscrits se distingue celui de M. Pietrazewski, orientaliste au service de la Prusse, consacré aux relations de la Turquie avec la Pologne et la Russie, d'après les chronographes turcs. Les correspondances des rois de Pologne et de ses personnages illustres sont des plus intéressantes.

La bibliothèque du Musée contient presque toutes les œuvres des chroniqueurs et des historiens de la Pologne, le texte de ses lois et constitutions ; le journal officiel de ses Diètes, depuis 1764 ; tous les journaux polonais depuis 1786 ; une masse de feuilles étrangères où se trouvent des matériaux historiques importants. Elle possède des éditions bien rares, et ses doubles sont tellement nombreux, que l'on pourrait composer avec eux une nouvelle bibliothèque.

Dans la section artistique on voit des milliers de gravures, principalement polonaises, la galerie des portraits d'illustrations nationales, celle des costumes du pays, les albums consacrés aux vues de la Pologne. En général, les produits artistiques exposés au Musée sont une preuve matérielle des grands progrès que font les Polonais sous le rapport de l'art.

Les collections numismatiques sont riches ; il y a un grand nombre de doubles et de pièces très-rares. Dans la section archéologique se trouvent des objets fort intéressants provenant des fouilles faites en Pologne. Les collections des drapeaux polonais et des coins méritent d'être examinées.

La fondation du Musée national polonais a été accueillie favorablement par l'opinion publique, et elle est encouragée par les dons des Gouvernements, des Sociétés savantes et des particuliers. Des milliers de visiteurs attestent par leur présence la popularité de cette institution, qui a été très-bien définie par un écrivain suédois, M. Bergstrand, auteur d'une description de ce Musée : « *C'est la première fois*, dit-il, *que la Pologne s'est placée sur un terrain où elle ne peut être vaincue.* » (*Monde.*)

Une ville inconnue. — M. Conder a découvert à *Khirbet Deir Sercer* une ville entière complétement inconnue jusqu'ici, quoiqu'elle ne soit qu'à deux lieues et demie de *Sébastieh*, l'ancienne Samarie. Elle est située au sommet d'une colline, et présente un champ couvert de débris de maçonnerie parmi lesquels plusieurs blocs ont plus de dix pieds de longueur. On y voit les fondations de deux vastes bâtiments dont l'un, avec ses murailles de huit pieds d'épaisseur et son pavement en mosaïque, est évidemment un édifice public. Les arcades rondes, les moulures semi-classiques, les pierres bien taillées, tout indique que ces ruines appartiennent à une cité qui fut considérable. M. Conder regarde comme probable que c'est l'ancienne *Sozuza*, et qu'elle date du premier ou du second siècle, peut-être même de l'époque hérodienne.

(Quaterly Statement.)

Psautier de Louis-le-Pieux. — Une merveille de calligraphie du moyen-âge vient, nous dit *the Academy*, d'être envoyée à Paris par un libraire anglais, qui l'a achetée 36,000 francs. C'est un psautier provenant du monastère de Saint-Hubert, dans les Ardennes, et connu sous le nom de Psautier de Louis-le-Pieux, quoique M. Paulin Paris, qui l'a examiné, incline à penser qu'il ne remonte pas plus haut que Lothaire, son fils. Il est écrit en onciales. La reliure présente, d'un côté, un ivoire admirablement ciselé, de l'autre, une plaque de cuivre repoussé représentant le souverain auquel le manuscrit a appartenu. Ce psautier avait été décrit par Mabillon, au dix-septième siècle; mais, depuis la fin du dix-huitième siècle, on le croyait perdu.

D'un prétendu auteur de l' « Imitation de Jésus-Christ. » — *Il Propugnatore* et plusieurs autres revues italiennes nous parlent d'une *Imitation de Jésus-Christ* en langue du treizième siècle, publiée par M. Giuseppe Turrini (Bologne, typ. royale 1874, in-8° de XIV-408 pages). D'après le nouvel éditeur, l'auteur de cet admirable livre serait Giovanni Gersenio de Vercelli, moine bénédictin, qui vivait dans les premières années du treizième siècle. *(Polybiblion.)*

Une cloche fondue en 1793. — Dans le *Bulletin de la Société archéologique de Soissons,* M. de Laprairie signale la cloche du village d'Hirson, dont voici l'inscription :

L'an 1793, 2e *de la République française, j'ay été bénite par le citoyen Jean-François Godard, curé depuis* 1781 *et officier municipal, et nommé Cæsar par les citoyens Cæsar-Mezand, maire d'Hirson, et Marie-Louise-*

Victoire Bouillard, épouse de Louise Godefroy, procureur de la commune. Moy et mes deux sœurs nous avons été fondues aux frais de la commune d'Hirson.

Ainsi, comme le fait remarquer M. de Laprairie, au moment où toutes les communes ont perdu ou vont perdre leurs cloches, la commune d'Hirson en fait faire trois; et à quelle date? à la fin de 1793. Celle des trois qui existe encore est nommée *César,* et le prêtre qui la bénit est tout à la fois curé et officier municipal!

Un sceau du XIIIe siècle. — M. l'abbé Lavaut décrit ainsi dans le *Messager des Sciences historiques* le sceau du béguinage de Saint-Aubert de Gand :

La matrice en cuivre du sceau primitif est un chef-d'œuvre de la gravure flamande au XIIIe siècle. Nous en avons trouvé une empreinte dans la belle collection sigillaire de M. Ch. Onghena. Nous y voyons entre deux écus triangulaires, probablement aux armes de Flandre et de Gand, saint Aubert en costume pontifical, debout sur un escabeau couvert d'ornements. Le saint évêque, la main droite ouverte et levée, tient de la gauche la crosse à vélum ondoyant et à volute tournée vers l'intérieur. Les deux écus au lion semblent faire allusion à la fondation de l'hospice par nos bourgeois, sous le patronage des souverains. Au-dessus de l'écusson de droite brille une étoile à six raies, symbole sigillaire très-commun au Moyen-Age.

La légende, précédée d'une croix grecque et comprise entre deux grenetis, porte en beaux caractères : *S. hospitalis, Sci. Auberti. in Portacker.* Le module est de 0^m 052 sur 0^m 037.

Nous avons été assez heureux pour découvrir le contre-scel du même hospice. Il est appendu à un acte du 1er octobre 1334, par lequel le prêtre Martin de Hosdine, proviseur de l'établissement, du consentement de l'abbé de Saint-Bavon, règle avec le chapelain un différend au sujet des rentes de la chapellenie.

La forme de ce sceau est orbiculaire, au diamètre de 0^m 018. Dans le champ est figuré un buste d'évêque, la tête nue, entre deux branches posées en pal. L'inscription porte entre deux filets : *Co'tra sigill' de Portacr.*

Abandonné par les prébendières et aliéné par la commission des Hospices, le Béguinage de Poortakker est occupé depuis le 24 mai 1864 par les dames de l'Adoration perpétuelle.

Un portrait de Jeanne d'Arc. — Il s'est, depuis quelque temps, produit à Paris un grand émoi dans le monde qui s'occupe d'histoire et d'ar-

chéologie, et cette émotion est parfaitement justifiée, comme on va le voir. Il y a une trentaine d'années, M. Auvray, expert et marchand de tableaux bien connu, dont le magasin est sous le péristyle du Palais-Royal, acheta à Orléans, d'une personne qui vit encore, un petit tableau fort sale, fort noir, qu'il paya un très-bas prix et oublia dans son grenier, au milieu de débris de toutes sortes. Il y a quelques mois, un ami de M. Auvray était en quête de vieilles peintures pour compléter un ameublement ancien, M. Auvray se rappela tout à coup le tableau acheté jadis, et le retrouva — il est sur bois — en deux morceaux. Il se mit à le nettoyer, et vit apparaître successivement, d'abord dans la partie supérieure de la peinture, et ensuite au bas, le nom de *Jeanne d'Arc*. Bientôt ce fut la bonne Lorraine elle-même qui se dégagea de la croûte noirâtre. Elle est debout, à la gauche d'une Vierge qui occupe le milieu du tableau, et qui, à sa droite, a saint Michel. Jeanne d'Arc est vêtue d'un hoqueton rouge, sur la ceinture dorée duquel on peut lire encore son nom. Sa main gauche s'appuie sur un bouclier portant les armoiries que lui donna Charles VII; sa main droite tient la bannière bien connue. Elle porte un heaume, derrière lequel paraît s'arrondir une auréole, mais ce pourrait bien être un lambrequin ou *volet*. La figure de la Pucelle est restée assez obscure; cependant on distingue parfaitement bien un nez droit et bien formé et une bouche indiquant la fermeté; l'œil gauche semble loucher. Ce tableau si curieux a été examiné par les hommes les plus compétents; il ne reste aucun doute, ni sur l'époque de cette peinture, ni sur le personnage qu'elle représente, et l'intérêt que cause ce tableau est d'autant plus grand qu'avant cette trouvaille on ne possédait aucun portrait de la Pucelle offrant des caractères d'authenticité. Un des érudits, consultés à propos de cette découverte, pense que cette œuvre pourrait être celle d'un peintre écossais, Power, qui peignit l'étendard de la Pucelle, laquelle l'avait pris en amitié et fit marier ses filles. Cette peinture semble être un *ex-voto* destiné à rappeler la délivrance d'Orléans. Peut-être y aurait-il sur sa date une induction à tirer des armoiries qu'on y voit; elles furent accordées à Jeanne le 2 juin 1429. Le tableau ne peut donc être antérieur à cette époque.

(*Revue bibliographique universelle.*)

Épi de faîtage, en plomb, du XVe siècle. — Le plomb a joué un rôle important dans l'ornementation extérieure des édifices du Moyen-Age, mais il reste très-peu des élégantes productions des plombiers; la plupart (crêtes, épis, girouettes) sont malheureusement retournés au creuset. M. Benvignat, membre de la commission du Musée archéologique de Lille, a récemment offert à ce Musée, au nom de feu M. Louis Devémy,

un rare et curieux spécimen de cette industrie ; c'est un épi de faîtage du XVe siècle, provenant d'une ancienne maison de Douai. La base de cet épi a la forme d'une pyramide, dont les arêtes sont ornées de petites feuilles en plomb coulé qu'on y a soudées ; au lieu de se terminer en pointe, la pyramide présente à son sommet une sphère aplatie supportant un bouquet de quatre feuilles frisées et déchiquetées d'où s'échappe une tige en spirale qui termine l'épi. M. Benvignat possède un pendant de cet épi, en tout semblable au précédent ; dire qu'il a été décrit et dessiné, en 1856, dans le journal anglais *The Builder*, et qu'il a figuré à la dernière Exposition universelle (section de l'histoire du travail), c'est donner la preuve de l'intérêt qui s'attache au curieux morceau dont s'est enrichi le Musée archéologique de Lille.

(Bulletin scientifique du département du Nord.)

Amiens. — Les travaux qu'on exécute pour la continuation du palais de Justice ont mis à nu une curieuse substruction que M. Darsy a reconnu être une prison du XIIIe siècle, toute en pierres de tailles, dont la voûte a été effondrée. Les murailles sont couvertes d'inscriptions faites par les prisonniers, inscriptions qu'il sera peut-être possible de déchiffrer lorsque les pierres seront séchées et complétement débarrassées des matériaux de remplissage.

Cassel. — En ôtant une couche épaisse de crasse qui recouvrait un tableau de Cassel, on vient de découvrir un vrai chef-d'œuvre, un Rubens représentant une apparition de la Ste Vierge à S. François d'Assise.

La mosaïque de Saint-Paul de Rome. — La mosaïque de la façade de Saint-Paul, dégagée de l'échafaudage, des toiles et nattes en paille qui la masquaient, luit maintenant au soleil couchant d'un éclat incomparable. Les personnages se détachant sur le fond d'or paraissent vivre dans la gloire du paradis.

La superficie de la peinture n'est pas moindre de 365,56 mètres de hauteur.

Après l'incendie de 1823, et la reconstruction du corps de la basilique, le pape Grégoire XVI chargea le peintre Filippo Agricola de composer des cartons en vue de la mosaïque qui devait orner la façade. Cet artiste mourut sans avoir terminé ses dessins. Le travail resta en suspens jusqu'au règne de Pie IX. Ce grand Pontife confia au peintre Consoni, directeur de la fabrique des mosaïques du Vatican, le soin de composer des cartons et d'exécuter l'ouvrage en mosaïque.

La décoration se divise en trois parties : le tympan ou fronton, la frise qui le supporte et le tableau inférieur descendant jusqu'au portique, dont les colonnes seront plus tard dressées ; elles sont toutes prêtes sous les hangars, dans la cour qui s'étend devant la basilique. Dans le fronton triangulaire, M. Consoni a représenté le Sauveur sur le trône dans l'attitude de bénir. Sur la base du trône, de chaque côté, sont assis S. Pierre et S. Paul.

Dans la frise, on voit au milieu l'Agneau divin sur la montagne mystique de laquelle coulent les quatre fleuves des livres saints.

Des brebis blanches semblables à celles des anciennes mosaïques bysantines, représentent les apôtres à droite et à gauche ; elles se détachent sur les murs de deux villes symbolisant Jérusalem et Béthléem.

La partie inférieure est divisée en quatre espaces par les deux fenêtres qui éclairent la nef principale de la basilique : quatre figures debout, se détachant sur fond d'or, complètent la décoration, ce sont les grands prophètes : Isaïe, Jérémie, Ezéchiel et Daniel. Chaque prophète porte dans la main le volume de ses prophéties.

Le mérite principal de ces peintures est une parfaite harmonie, de sorte qu'aucune partie, malgré les divisions imposées par l'architecture, n'est séparée du tout. Les figures sont conçues dans le goût des types raphaëllesques, sans paraître trop imitées cependant ; leurs proportions colossales sont très-justes et la ligne extérieure, que l'on nomme *sagoma*, est aussi pure que celles des statues des meilleurs maîtres ; car c'est la difficulté pour les mosaïques colossales comme pour les statues. Elles doivent faire l'effet de statues peintes, dont la distance égalise les proportions et harmonise les formes et les couleurs. Ce but a été atteint par Consoni dans la mosaïque de Saint-Paul. Il a eu en vue les œuvres des maîtres qui ont précédé le XVIe siècle, et a pris pour guides Giotto et Raphaël.

M. Consoni a été aidé dans ce grand travail, qui immortalisera son nom, par MM. Fabrizio d'Ambrosio et Constanzo Maldura, l'un et l'autre artistes de la fabrique pontificale. Le travail a duré près de vingt ans, on ne dit point encore ce qu'il a coûté. Mais on doit convenir que cette immense décoration extérieure est conforme à l'intérieur incomparable de la basilique de Saint-Paul, cette enceinte aux cent colonnes de marbre blanc, dont l'impression religieuse, recueillie, silencieuse, dans cette campagne aride et solitaire est peut-être plus puissante sur l'âme que celle de Saint-Pierre.

Il faut rendre au gouvernement la justice de n'avoir point entravé cette œuvre. On dit, au monastère même de Saint-Paul, que M. le commandeur Gadda, préfet de Rome, malgré son libéralisme, se rendait per-

sonnellement à la basilique toutes les semaines et suivait avec intérêt l'avancement du travail.

Il est vrai que tout l'univers civilisé s'intéressait à cette grande œuvre et que les catholiques, les hommes de goût, toutes les personnes qui prennent à cœur la grandeur de Rome n'auraient pas vu sans un profond regret l'interruption des travaux de la basilique de Saint-Paul, inaugurés par la Papauté.

La façade de la basilique est tournée vers le couchant : c'est dans les heures de l'après-midi qu'il faut l'admirer. On se retire de cette visite avec un éblouissement, on a dans l'imagination comme une céleste vision.

Louis XIV, roi d'Amérique. — M. Camille Picqué, conservateur-adjoint de la bibliothèque royale de Bruxelles, dit le *Messager des Sciences historiques*, vient de découvrir une médaille frappée en l'honneur du duc de Levis, *vice-roi d'Amérique*. L'exergue porte : FRANÇ. CHRIST. DE LEVI. D. DAMPVILLE. P. FRANÇ. PRO REX AMERICÆ. Puisque le duc de Lévis était vice-roi d'Amérique, Louis XIV en était donc roi. Voilà une nouvelle qui surprendra singulièrement les citoyens des Etats-Unis.

—

Nous apprenons que S. S. Pie IX vient de récompenser les éminents travaux de notre savant collaborateur Mgr Barbier de Montault, en l'élevant à la dignité de *prélat domestique*, c'est-à-dire au plus haut degré de la prélature.

J. C.

TABLE DES ARTICLES

CONTENUS

dans le tome dix-neuvième de la Revue de l'Art chrétien

AVRIL (A. d'). Bibliographie, 179.

BARBIER DE MONTAULT. La croix de Henri IV à Rome, 47.

— Découverte d'un traité de symbolisme du XIIIe siècle à la bibliothèque de Poitiers, 315.

— Deux musiciens oubliés, 430.

BARTHÉLEMY (Ch.). Les tableaux de l'église Saint-Louis de Versailles, 393.

BOUILLET (A.). Essai sur l'église de Sainte-Foy de Conches, 375.

BOYER DE SAINTE-SUZANNE (de). Les tapisseries d'Amiens, 61.

CHAILLOT. Castel-Gandolfo. 312.

CLÉMENT (Félix). Des formes hiératiques et de leur influence sur le progrès des arts, 441.

CORBLET (J.). Deux grands artistes chrétiens; les frères Duthoit, 52.

— Travaux des Sociétés savantes, 70, 242, 317, 467.

— Index bibliographique, 79, 255, 334, 482.

— Chronique, 81, 181, 259, 336, 485.

— L'architecture civile et militaire de Pise avant le XVe siècle, 159.

— Bibliographie, 252.

— Un chef-d'œuvre typographique, 265.

— Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne, 433.

— Table des articles du tome XIX, 495.

— Table des dessins, 497.

— Table analytique des matières. 498.

DAVIN. Les anciens monuments chrétiens de Rodez, 213, 292.

DELVIGNE. Quelques remarques à propos d'une nouvelle édition de l'*Imitation de Jésus-Christ*, 233.

GERMER-DURAND (le P.). Rapport sur l'imagerie religieuse. 462.

GIRAUD (J.). L'école laïque au XIIe siècle, 446.
L. G. Le nouveau chœur de la cathédrale de Montpellier, 236.
LE BLANT (Edm.). Sur une pierre tumulaire portant les mots *Christus hic est*, 25.
— Note sur quelques représentations antiques de Daniel dans la Fosse aux lions, 89.
LINAS (Ch. de), les origines de l'orfévrerie cloisonnée, 5, 96, 185, 300, 358.
— Les silex de Wagnonlieu, 170.
— Bibliographie, 480.
LUCAS (Ch.). Les architectes de la cathédrale de Tolède, 425.
MAGUELONNE (Comte de). Bibliographie, 251.
MINASI (le P.). Le sarcophage de Sainte-Quitterie, 123.
PLAINE (Dom F.). Le B. Charles de Blois, duc de Bretagne, protecteur des arts au XIVe siècle, 274.
RICHARD (J.-M.). Inventaire du couvent des Dominicaines d'Arras en 1324, 64.
ROSTAN. L'église du couvent des Dominicains de Saint-Maximin, 455.
SCHMIDT (Petrus). Eglise du Vœu national au Sacré-Cœur, 19.
SOYEZ (Edm.). Bibliographie, 251.
VAN-DRIVAL. L'exposition de Lille, 32, 173, 345.

TABLE DES DESSINS

1. Agrafes de ceinturon, 89, 93.
2. Autel de Deusdedit, 293.
3. Bague hindoue, 104.
4. Bijoux assyriens en pierres dures, 185.
5. — égyptiens, 104.
6. — sassanides, 8.
7. Bracelet d'Assurbanipal, 185.
8. Chapelle triptyque, 356.
9. Croix de Clairmarais, 345.
10. Coupe de verre trouvée à Podgoritza, 91.
11. Cuve baptismale de Hildesheim, 270.
12. Diptyque en ivoire, 349.
13. — (feuillet) 353.
14. Eglise du Sacré-Cœur, projet de M. Abadie, 22.
15. — Sainte-Foy de Conches, 377.
16. Figures assyriennes en briques émaillées, 185.
17. Fresque de Raphael, 366.
18. Inscription de la Porta Aurea, 161.
19. — mérovingienne de Vicq, 24.
20. Jéhu devant Salman-Asar, 189.
21. Lampe représentant Daniel dans la Fosse aux lions, 92.
22. Maison de Borgo Nuovo à Pise, 163.
23. Multiplication des pains, peinture des Catacombes, 266.
24. Parement d'autel, 353.
25. Ponte al Mare, à Pise, 166.
26. Porta Aurea de Pise, 162.
27. Reliquaires, 352.
28. Résurrection de la fille de Jaïre, tableau de Rembrandt, 273.
29. Retour de l'Enfant prodigue, tableau de L. Spada, 271.
30. Salman-Asar, 190.
31. Sarcophage d'Arles, 89.
32. — de S. Amans, face antérieure, 221.
33. — côté droit, 226.
34. — côté gauche, 228.
35. — de S. Mamas, 231.
36. — de Ste-Quitterie, 137.
37. Seille mérovingienne trouvée à Miannay, 89.
38. Sennachérib à Lachis, 195.
39. Statue du roi Assur-Nasir-Habal, 188.
40. Tapisserie appartenant à M. Delaherche, 177.
41. Tombe trouvée à Brescia, 94.
42. Tour à Pise, 159.
43. — des Upezzinghi, 160.
44. Triptyque de Sainghin en Melantois, 352.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME DIX-NEUVIÈME DE LA REVUE DE L'ART CHRÉTIEN [1]

A

Abadie (M.), 19, 24, 249.
Abbaye de S.-Lucien, 252-254.
Abraham, 266.
Académie—d'Amiens, 325;—d'archéologie de Belgique, 478 ; — de Reims, 469 ; — des beaux-arts, 72, 249; — des inscriptions, 72, 249, 320; — pontificale d'archéologie, 71 ; —royale de Belgique, 249.
Académies départementales, 468.
Adam élevé à l'état de grâce, 138-143.
Adam et Eve violant le précepte divin, 143-144.
Agrafe mérovingienne, 93.
Aire-sur-l'Adour, 123.
Aldegrevers, peintre allemand, 382.
Alexandre Sévère, 17.
Amans (S.), 216, 217.
Ameublement des églises, 284.
Amiens, 52, 54, 60, 492 — voir *Carmélites, Tapisseries*, etc.
Angleterre, 181.
Anneau chrétien de Lunel, 215.
Annonciation (l'), 389.
Antiphonaires manuscrits, 39.
Antiquités de la Tarentaise, 319; — préhistoriques, 170.
Aqueduc de Coutances, 318.
Arabie, 367-374.
Archéologie, 20, 477.
Architectes de la Cathédrale de Tolède, 424-432.
Architecture, 19, 24; — du XVIe siècle, 379 ; — civile de Pise, 138-169.
Arianisme, 224.
Arras, 345. — Voir *Bibliothèque, Inventaire, Musée*, etc.
Art byzantin, 338; — chinois, 322 ; — chrétien, 267 ; — égyptien, 108, 442-444 ; — grec, 111 ; — judaïque ; 114-122 ; — phénicien, 358 ; — toscan, 158.
Artaxercès Ier, 12, 13, 14.
Artaxercès II, 12, 13.
Artistes de Cambrai, 76, 77.
Assur-Nazir-Habal, 188.
Assyro-Chaldéens, 310, 372, 185-212.
Attila, son cercueil, 263.
Attributs employés dans l'iconographie chrétienne, 433-440.
Aubes, 286.
Augustin (S.), 422.
Autel de *Deusdedit*, 292-297.
Autels portatifs, 352.

B

Babylone, 187.
Babyloniens, 186.

[1] Nous n'avons pas inséré dans cette table les noms des auteurs d'articles ; ils sont imprimés d'une manière assez saillante dans la première table pour que nous ayons cru cette répétition inutile. J. CORBLET.

Bains romains, 318.
Baptême, 128, 133, 139, 142, 352, 420.
Baptistères, 124.
Barry (M.), 471.
Bas-reliefs, 10, 353.
Baye (M. de), 259.
Béguicnage de Gand, 337.
Benoit (M. Louis), 88.
Bernard (S.), 448.
Bible manuscrite, 38, 39.
Bibliographie, 179-180, 250, 254, 330-333, 480-481.
Bibliothèque — d'Arras, 32, 34, 36, 37, 39; — de Boulogne, 33, 40; — de Lille, 35; — de Poitiers, 315.
Bijoux, 355; — assyro-chaldéens, 185-212; — égyptiens, 96-114; juifs, 114-122; — sassanides, 8; — syro-phéniciens, 361, 362.
Blanc (M. Charles), 70.
Bon-Pasteur (le), 144-149.
Botta (M.), 191, 204, 205.
Boucher, peintre, 404-408, 413-414.
Boucles d'oreilles, 209.
Bourdon de Georges d'Amboise, 326.
Bracelets égyptiens, 106, 111.
Brancourt (M. l'abbé), 332.
Bretagne, 276-291.
Breton (M. Ernest), 485.
Bréviaires manuscrits, 41.
Brianchon (M.), 73,74.
Bruxelles, 478. — Voir *Académie*.
Bustes gallo-romain, 327-329.

C

Cabinet des Antiques, 13.
Cabrières (Mgr de), 236,237,239.
Calonne (le baron A. de), 330.
Cambrai, 75,76.
Carmélites d'Amiens, 251.
Caro (M.), 446.
Cartier (M. Etienne), 267, 268, 449.
Castel-Gandolfo, 312-314.
Catacombes de Rome, 331.
Caumont (M. de), 220, 295, 341, 378.
Céramique, 353.
Cérémonial culinaire, 246-249.
Cérès (M. l'abbé), 292,295.
Cerf (M. l'abbé), 469.
Chabas (M.), p. 7, 98, 103, 171, 172, 349, 481.
Chaire du XIe siècle, 343.
Chaldée (la), 211.
Chanoinesses d'Epinal, 473.
Chapes, 285.
Charles de Blois (le B.), 274-291.
Chasses, 290, 350.
Cheminée du XVIe siècle, 326.
Chérubins, 305.
Chorsabad, 194, 204.
Christus hic est, 25, 31.
Chronique, 81-84, 181-184, 259-264, 336-344.
Clairmarais (abbaye de), 348.
Clermont-Ganneau (M.), 181, 182, 183.
Cloche fondue en 1793, 489.
Cloches, 73.
Cochet (M. l'abbé), 485.
Colliers assyriens, 209.
Collin de Vermont (M.), 408-411.
Comité des Travaux historiques. 332.
Commission départementale des antiquités de la Seine-Inférieure, 325.
Compassion de la Vierge, 414-416.
Conches, Église Ste-Foy, 375-392.
Concours artistiques, 463, 487.
Confessor, valeur de ce titre, 82.
Congrès des Sociétés savantes, 317-320.
Corblet (M. l'abbé), 323, 324.
Corot, peintre, 323.
Corporations, 435-440.
Coupole, 23.
Couvent des Dominicains de St-Maximin, 455-461.
Croix d'autel, 287, 347, 348, 349.
Croix de Henri IV à Rome, 47, 51, 336.
Croix processionnelles, 349.
Croix-reliquaires, 346.
Crucifix, 347.
Cryptes, 123.
Custodes, 351.

D

Dalles funéraires, 181.
Daniel dans la fosse aux lions, 89-95. 149-153.
Darcel (M.), 112, 113.
Découvertes romaines, près d'Eu, 342.
Deladreue (M.), 252.
Démon, 27.
Deshays (J.-B.), 411-413.
Deusdedit, évêque de Rodez, 292-297.
Deville (M. Achille), 264.
Diadèmes assyriens, 208.
Didot (M. Firmin), 265.
Didron (M. Ed.), 238, 241.
Dinan (Bretagne), 279.
Diptyques, 352.
Dominicains d'Arras, 64.
Dommartin (abbaye de), 330-331.
Douai, 350.
Douchy (Aisne), 332.
Dubois (M. Ch.), 324.
Durieux (M.), 75, 76.
Duthoit (les frères), 52-60.

E

Ecole laïque (l') du XIIe siècle, 446-450.
Ecriture cunéiforme, 186.
Eglise (l'), 148.
Eglises à coupole, 21.
Egypte, 96-114.
Egyptiens, 442.
Emaux, 112, 304, 305, 310 ; — babyloniens, 204, 206 ; — peints, 173 ; — phéniciens, 364.
Enfant (l') prodigue, 271.
Epée des rois Perses, 11.
Ephod, 118.
Epinal, ses imagiers, 464-466.
Epinois (M. H. de), 331.
Epis de faîtage, 491.
Epitaphes, 82. 452. 454.
Espagne, 181,
Eu (Seine-Inférieure), 342.
Eucharistie, 29. 30, 94, 95.
Evangéliaire du sacre, 469.
Evangéliaires, 33, 35.
Exposition de Lille, 32-46, 173-178, 345-357.
Ezéchiel, sa vision, 300-311.

F

Fétis (M.), 451.
Flèches en silex, 259.
Fonts baptismaux de Hildesheim, 270, 272.
Forcella (M.), 451, 452, 453.
Formes hiératiques de l'art, 441-445.
Fouilles, 81, 86.
Fourvières (Eglise de), 87.
Foy (Ste), 384.
Frégimont (Lot-et-Garonne), 343-344.
Fresques, 71, 85, 269.

G

Gand, 337, 490.
Garizim, ses ruines, 321-322.
Gasparoni (M.), 250.
Gautier (M. Léon), 242, 260.
Germaine (Ste), 183.
Gersen, 333.
Gerson, 233, 264.
Goeric (S.), 473.
Gravures, 269, 272.
Grimouard de St-Laurent (M. le comte), 180.
Guelfes et Gibelins, 168.
Guéranger (Dom), 184.
Guérin (M. V.), 321-322.
Guibert (Mgr), 19.
Guingamp (Côtes du Nord), 277, 282.

H

Hallé (Noël), 419-420.
Henri IV, 47. — Voir *Croix*.
Herbault (M. J.), 57.
Hercule, 27.
Hiéroglyphes, 442.
Hirson (Aisne), 489.

I

Ichthus, 132, 133.
Iconographie chrétienne, 132.

433 ; — lorraine, 473, 476 ; — russe, 338.
IMAGERIE religieuse, 260-262, 462-466.
Imitation de Jésus-Christ, 233-235, 264, 489.
INCUNABLES, 43.
INDEX bibliographique, 79-80, 255-258, 334-335, 482-484.
INSCRIPTIONS, 25, 27, 31, 49, 86, 161, 188, 189, 191, 192, 193, 195, 197, 200, 202, 296, 307, 314, 471-473. — V. *Épitaphes*.
INSTITUT DE FRANCE, 70.
INVENTAIRE du Couvent des Dominicaines d'Arras, 64, 69.
ISRAÉLITES, 121.
IVOIRE, 101.

J

JAFFA, 181.
JEAN-BAPTISTE (S.), 404-408, 486.
JEANNE D'ARC, 490-491.
JEAURAT (Etienne), 416-418.
JÉHU, roi d'Israël, 189.
JÉRÉMIE (le prophète), 202.
JÉRÔME (S.), 422.
JERSEY (île de), 324.
JÉSUITES (colléges des), 298.
JÉSUS-CHRIST, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 265-273, 297, 298, 386, 387, 390, 394, 413, 421. — Voir *Nativité*, *Sacré-Cœur*, *etc.*
JONAS, 135, 136.
JOSEPH (S.), 416-418.
JOUVENET, 395, 396.
JUDÉE, 114-122.

L

LABARTE (M.-J.), 301, 305, 310.
LAMBALLE, 279, 281.
LAPÉROUSE (M. Gustave), 25.
LARMES (les) de la Prière, 320.
LAYARD (M.), 187, 188, 210.
LAZARE (résurrection de), 154-157.
LE BLANT (M. Edmond), 220, 294, 320.
LEMOYNE (François), 401-404.
LENORMANT (M. Ch.), 390, 392.
LENORMANT (M. F.), 12, 196, 198, 210.
LILLE, 356. — Voir *Exposition*, etc.
LILLEBONNE, 73.
LIVRES d'heures, 40, 44.
LONGPÉRIER (M. de), 182, 203.
LORRAINE, 246-249.
LOTH (M. Arthur), 233, 234.
LOUIS (S.), 401-404.
LOURDES, 262.
LUNEL (Aveyron), 215.

M

MABILLE (M. Émile), 264.
MAGNE (M. l'abbé), 294.
MAISONS du Moyen-Age, 163.
MALINES, 356.
MANUSCRITS à miniatures, 32-46.
MARIE (la Sainte Vierge), 176, 388, 389. — Voir *Compassion*, *Présentation*, etc.
MARSY (M. Arthur de), 88.
MARTINOV (le P.), 338.
MATHON (M.), 252.
MÉDAILLES, 215, 354, 355.
MÉDAILLON de marbre, 297.
MÉNANT (M.), 198, 200.
MER ROUGE, 336, 368.
MÉSOPOTAMIE, 186, 198, 212.
MIANNAY (Somme), 89.
MICHEL-ANGE, 267, 486.
MINIATURES. — Voir *Manuscrits*.
MISSELS, 35, 38.
MOINES, 449.
MOISE, 116, 120, 122.
MONET, peintre, 422.
MONOGRAMME du Christ, 227.
MONTIVILLIERS (Seine-Inférieure), 73.
MONTPELLIER, nouveau chœur de sa cathédrale, 236-241.
MOSAIQUES, 81, 240, 365.
MOYEN-AGE, 448.
MULTIPLICATION des pains, 269, 272.
MUSÉE — Carnavalet, 340 ; — d'Arras, 348 ; — de Leipzig, 85 ; — de Munich, 110 ; — de Vienne, 104 ; — de Wiesbaden, 9 ; — du Louvre, 361, 362, 373 ; — national polonais, en Suisse, 488.

Musiciens oubliés (deux) 451-454.
Musique religieuse, 85.

N

Nabuchodonosor, 371.
Nackch-i-Red-Jab, 12, 18.
Nantes, 279, 282, 283.
Nativité de Jésus-Christ, 397-401.
Nécrologie, 88, 184, 264, 344, 485.
Nemrod, 185.
Ninive, 181, 186, 187, 194, 212.
Numismatique, 215. — Voir *Médailles*.

O

Œoli (Olympe), 453.
Œuvres de miséricorde, 270.
Orfévrerie — cloisonnée, 5-18, 96-122, 185-212, 300-311, 358-374; — religieuse, 287, 345-352.
Osiris, 441.
Ostensoirs, 288, 349.

P

Paiens, 433.
Pain, 433.
Pallium, 433.
Palme, 433.
Palmier, 434.
Palmipèdes, 434.
Panetière, 434.
Panier, 434.
Panthère, 434.
Paon, 434.
Papes, 434.
Papillon, 434.
Paradis, 434.
Parallélisme, 434.
Paralytique (le), 128-131.
Parchemin, 33.
Paements d'autel, 285.
Paresse, 435.
Passereau, 435.
Patience, 435.
Patriarches, 435.
Patrons de corporations, 435-440.
Paul (S.), 225.
Pectoral assyrien, 210.
Pectoralia, 118.
Peinture, 173-178, 282, 283, 284.
Peintures — chrétiennes, 487; — murales, 337.—Voir *Émaux*, *Tableaux*, *Vitraux*, etc.
Penthièvre (Jeanne de), 276, 277, 279.
Persépolis, 12.
Petit (M. Élie), 233-235, 264.
Phénicie, 359-367.
Phéniciens, 371.
Pierre (S.), 223, 224, 225, 411-414, 420-422.
Pierre, peintre, 414-416.
Pierre tumulaire du Ve siècle, 25, 31.
Pierres précieuses — d'Egypte, 98, 99, 100; — des Juifs, 119.
Pise, 486. — Voir *Architecture*.
Place (M. V.), 193, 194, 203, 204, 205.
Plaque de Wolfsheim, 8-18.
Pologne, 488.
Pompéi, 486.
Ponts du Moyen-Age, 164, 165, 166.
Porcelaine, 104.
Portes de ville, 164.
Pothières, 25.
Présentation de la Sainte Vierge au Temple, 408-411.
Prison du XIIIe siècle, 492.
Prisse d'Avesnes (M.), 107, 109.
Prophètes, 308.
Psautiers, 35, 489.
Puy-de-Dôme, 317.
Pyxides, 350.

Q

Quintianus (S.), évêque de Rodez, 218, 219.

R

Raphael, 266, 272.
Rational, 119.
Reliquaires, 289, 345, 346.
Rembrandt, 273.

Rennes (Ille-et-Vil.), 277, 279, 282.
Restout, 397.
Résurrection — de Jésus-Christ, 229; — de la fille de Jaïre, 273.
Révoil (M.), 237, 239, 240, 241.
Rodez, ses anciens monuments, 214-232, 292-299.
Rœsseller (M. Ch.), 73.
Rohault de Fleury (M. Ch.), 485.
Rohault de Fleury (M. G.), 158-169.
Rome, 81, 336, 486. — Voir *Catacombes, Croix.*
Rossi (François de), 453, 454.
Rossi (M. J.-B. de), 71, 82.
Rubens, 486.
Russie, 338.
Rutennes (les), 213.

S

Sacré-Cœur (Adoration du), 418.
Sacré-Cœur (Eglise du), 19-24.
Sacrifice d'Abraham, 126.
Sacristie, 381.
Saint-André-au-Bois (Abbaye de), 330-331.
Saint-Maximin (Var), — voir *Couvent.*
Saint-Omer, 348.
Salman-Asar, 189, 190.
Salmon (M. Charles), 251.
Salomon, 370.
Sapor I, 11, 15.
Sapor II, 10, 11, 17.
Sarcophages — d'Arles, 320; — de Rodez, 216-232; — de Sainte-Quitterie, 123-157; — de Ste-Marthe, 87; — phéniciens, 359.
Sargon, roi d'Assyrie, 191, 193.
Sassanides, 12.
Sceau — du XIIIe siècle, 490; — du XVe siècle, 325.
Sceaux, 354.
Scahlk (M. le docteur), 8, 14.
Sculptures chétiennes, 54, 136-138.
Seille mérovingienne, 89.
Sennachérib, 187, 193, 194, 195, 371.
Sépultures de l'âge de bronze, 318.
Setier en bronze, 73.
Silex de Wagnonlieu, 170-172.
Smyrne, 85.
Société — archéologique de Soissons, 489; — du Limousin, 477; — du Midi de la France, 327, 471-473; — d'Ulm, 78; — artésienne des Amis des Arts, 323; — d'archéologie Lorraine, 245, 473; — d'Emulation de Cambrai, 75; — de Saint-Jean, 78, 322, 463; — des anciens textes français, 242; — des Antiquaires de France, 242, 321; — des Antiquaires de Picardie, 57, 89, 479; — des Bibliophiles français, 327; — des Sciences de Lille, 329; — Hâvraise d'études diverses, 73, 243; — paléographique de Londres, 78; — pour l'étude des langues romanes, 74; — pour l'histoire de Paris, 249.
Sociétés savantes de Province, 467-469. — Voir *Travaux des Sociétés savantes.*
Soueich (canton d'Aspet), 327.
Sourley, 420.
Spada (L.), 271.
Statue — découverte au Mesnil-sous-Lillebonne, 243-245, — égyptienne, 103.
Statues, 183, 188.
Stèles phéniciens, 360.
Style flamboyant, 377.
Symboles de l'iconographie chrétienne, 433-440.
Symbolisme, 315-316.
Syrie, 358-367.

T

Tableaux, 173-178; — de Saint-Louis de Versailles, 393-423.
Tapisseries d'Amiens, 61, 63.
Tétramorphe, 305.
Théatre romain, 86.
Thèses d'Université, 355.
Thomas a Kempis, 233, 234, 235.
Tobie, 131-135.
Tolède, sa cathédrale, 424-432.
Toulouse, 183.
Tour surélevée en briques, 169.

Travaux des Sociétés savantes, 76-78, 242-249, 318-329, 467-479.
Trèves, 28.
Trinité, 142.
Tumulus de Trouville-en-Caux, 73.
Tyr, 365.

V

Valcabrère, 86.
Vanloo (Amédée), 420.
Van Robais (M.), 89, 90, 95.
Versailles. — Voir *Tableaux*.
Vert (M.), 233, 235.
Vervoitte (M. Ch.), 85.
Vêtements sacerdotaux, 286.
Veuillot (M. Louis), 265-273.
Veuve de Naïm, 394-396.
Ville inconnue (une), 489.
Vincent de Paul (S.), 419-420.
Viollet-le-Duc (M.), 446, 447, 448, 449.
Virgile, 366.
Vitet (M. L.), 446, 447.
Vitraux peints, 382, 478.
Von Cohausen (M.), 9, 17.

W

Wagnonlieu (Pas-de-Calais), 170.
Wolfsheim (duché de Nassau), 8, 17.

Arras, typographie Planque et Cie.

GETTY CENTER LIBRARY